MASTER
NEGATIVE
NO. 91-80091-4

MICROFILMED 1991

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States -- Title 17, United States Code -- concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material...

Columbia University Library reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR: RUSSO, LUIGI

TITLE: SALV. DI GIACOMO.

PLACE: NAPOLI

DATE: 1921

Master Negative #

91-80091-4

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

FATERNO LIBRARY
D855G34
DR

Russo, Luigi, 1892-1961
... Salv. di Giacomo. Napoli, Ricciardi, 1921.
3 p. l., 230 p., 1 l. front. (port.) 18½cm.

27774

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 mm REDUCTION RATIO: 11 x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 6.11.91 INITIALS M.D.C.
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

AIIM

Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202

Centimeter

Inches

MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

D855G34 DK

5/28/40

SALVATORE DI GIACOMO

DELLO STESSO AUTORE

VITA E MORALE MILITARE, 3ª edizione con prefazione di *Giovanni Gentile*, Treves, Milano 1919 . . . . . L. 4,00

GIOVANNI VERGA, Ricciardi, Napoli 1920. . . . . » 6,00

METASTASIO, Laterza, Bari 1921 . . . . . » 14,50

LUIGI RUSSO

SALV. DI GIACOMO

NAPOLI
RICCARDO RICCIARDI EDITORE
MCMXXI

Palermo
D855G34
DR

PROPRIETÀ LETTERARIA

Tutti i diritti sono riservati a norma delle vigenti leggi.

NAPOLI-TIP. S. MORANO

JUN 24 1941 DLG

A

SARA

I. IL POETA FANCIULLO

Poi che Benedetto Croce l'attenzione rivolse dei letterati italiani ad un canzoniere dialettale, accennando in lui il poeta, un degno poeta da esser gustato ed ammirato da' lettori non d'Italia, ma d'Europa — una sorte ambigua ha pesato sull'opera di Salvatore Di Giacomo: che quella sua poesia, limpida, armoniosa, soffusa di un malinconico e sottile umorismo, tra il sorriso e le lagrime, dove il dramma della vita, se scoppia, si concilia tosto nella dolcezza di una nota incantata, dove il colore diverte le cure dell'amore, dove la musica smorza la querela della disperazione— che cotesta sua poesia si offrisse alla voluttà di sottili industrie per la ricerca di mondi complicati e inesplorate profondità; per l'intreccio immaginoso di tragedie e di catastrofi e per un'insana beatitudine degli accenti, delle sillabe, dei fulgidi frammenti solitarî. Cotali ci s'offersero! Alcuni anni fa, un giovane, annunziandoci un libro di mille e più pagine sulla poesia digiacomiana, foggiava con molta bravura e con molta soddisfazione sua una bella maschera tragica da applicarsi sulla faccia trasognata e malinconica del nostro poeta, maschera, se non

ci inganniamo, discretamente impropria (1); e un altro decadente, discorrendo dell' *Assunta Spina* (2), trovava nella protagonista non so quale genio inconscio del male e vittima atterrita essa per prima della propria tragica malizia, scorgendo sottili complicazioni nella logica elementare di quella povera creatura. E tacciamo di altri che, conoscitori meno pretenziosi dell'opera digiacomiana ma anche meno attenti, si sono fermati ai celebri sonetti *A San Francisco* e ne hanno esaltato a coro la tragicità, al dir loro, quasi dantesca, estendendo implicitamente una tale caratteristica a una notevole parte del mondo poetico dello scrittore.

Così, a poco a poco, si è venuto creando il mito del poeta tragico, mito favorito, coltivato ed approfondito dalla critica crepuscolare e proprio in riguardo di un'arte classicamente composta e sana; una delle poche eccezioni della civiltà artistica contemporanea, quale è appunto quella digiacomiana. La quale è assai aliena da una interpretazione di equivoca raffinatezza: quello dello scrittore napoletano è un mondo pittorico-lirico, che ci richiama a una tradizione di arte italiana, limpida, musicale, quale il Petrarca, l' Ariosto, il Tasso, e, nelle forme estenuate, il Guarino e il Metastasio dilessero e sigillarono ciascuno della propria individualità poetica. Leggendo il Di Giacomo, vien fatto di trasferirsi in un'età musicale, quale ebbe gloria nel migliore seicento e settecento dei nostri musici e poeti; sebbene tutto ciò avvenga in una situazione particolare, poichè nel Di Giacomo c'è l'uomo moderno, che ha

(1) G. De Robertis, in *La Voce*, 16-23 maggio 1912.
(2) V. Cardarelli, *Assunta Spina*, in *Resto del Carlino*, 25 nov. 1912.

esperimentato il romanticismo, e, di esso, precisamente la fase naturalistica che si disse del verismo. Egli difatti sopraggiunge nella storia della poesia, mentre matura l'arte di Giovanni Verga e si prolunga, nella sua Napoli, l' ultima eco dei musicisti del sec. XVIII; l' una gli si rivela, attraverso lo spirito della provincia, di cui egli stesso era figlio genuino; gli altri passano in lui attraverso l'anima della sua città, che fino a qualche quarantennio addietro, pareva trattenesse, negli abiti e nel costume dei più vecchi, nei teatri, e nell'aria, come un'onda di suoni, di musiche, e il profumo e il colore del bel secolo defunto. Opera musicale la sua, ma dove c' è aderenza dell' arte a scene di vita reale, dove freme un misto di passione e di gusto pittoresco per le cronache di miseria e di sangue, dove corre un'espansivo e assai ingenuo senso di pietà, un umorismo sottile e mite, che è tutto atteggiamento di spirito moderno. Così il mondo pittorico-musicale, estenuatosi nei vecchi poeti, risorge a nuova vita, vibrante di risonanze nuove, e torna a interiorizzarsi nell'anima lirica e popolaresca, non più letteraria, di un autentico artista.

Quando si è detto che quello del Di Giacomo è un mondo pittorico-lirico, si è lasciato intravedere anche che in esso non vi è dramma che non si concilî tosto nel sogno, non vi è passione che non si distrugga e dissolva in una nota di colore, non vi è dolore che non si componga in una incantata malinconia. C' è realismo nell' arte digiacomiana, che è pero realismo di colore; e se il poeta amerà ritrarre le fosche tragedie della malavita, egli vi sarà portato appunto da un gusto pittoresco del tragico, più che dalla dialettica drammatica della sua anima, come avviene del

Verga di *Cavalleria rusticana*. L'intima musicalità di tutta l'opera sua esclude i profondi dissidî della passione: egli si trova nello stato di ingenuità di un grande fanciullo, davanti allo spettacolo del mondo; mondo che è, assai, e tutto, meraviglioso per lui, tanto che può dilettarsi perfino a ritrarne le rosse cronache di sangue. È pittoresca e immaginosa la luna sul mare, come è pittoresco e immaginoso un quadro della malavita in un camerone del carcere di San Francesco. Solo che — e questa è la sua grande gloria — la notazione di colore e la rappresentazione realistica non stanno mai per se stesse, ma sono come suggerite da un orgasmo musicale e sono alla loro volta eccitatrici di tenere fantasie. Il Di Giacomo, come vedremo, non è uno scrittore descrittivo, ma un pittore creativo e sognante; la descrizione, se vi fosse, ci darebbe un'arte sensualmente esteriore, un' arte costumistica, dove brillano un bel cielo e un bel mare di maniera, dove tutto è alla superficie, dove i colori sono vivaci e non fanno impasto, dove le scene sono curiose bensì, ma non profondamente umane. Per il nostro poeta c'è il quadro, ma non come qualcosa che stia di fuori, per essere disegnato e riprodotto, ma con quella forma che è propria dell' arte creatrice, che rivela non solo la cosa in sè, ma come si genera, come la ci si presenta, con esso i sentimenti che l'accompagnano, pregna di un'altra vita nuova, la quale per la potenza coloritrice e musicale della parola si intravede, ancora fluttuante, misteriosa, come sul punto di nascere sempre e fortemente suggestiva in questo suo eterno aprirsi alla luce. Questa è la vita superiore del quadro, generata immediatamente dall' amoroso travaglio dei sentimenti, i quali mettono in moto tutte le facoltà

dell' artista, compresa l' immaginazione; e per il Di Giacomo in verità, c' è il quadro, ma in quanto su di esso può lavorare la sua immaginazione di poeta, e però, il suo realismo che abbiamo chiamato di colore, dovrà dirsi anche realismo fantastico.

Lasciate che egli contempli una bottega di rigattiere. Son tutte robe vecchie, camicie ricamate e camicie rattoppate, giubbe di soldati, e vestitini di bimbi, cuffie di nutrici e berrette di vecchi, giacchette, *mantesine*, e sottanine, ammucchiate in quel luogo, dal vizio, dalla fame, dalla morte, dalla malattia. Il poeta può rappresentare, come è suo dovere di verista, ma egli non può non fantasticarci su, con quel suo spirito tenero e immaginoso e sognante:

> Quanta rumanze 'e quanta e quanta gente!

C'è la rappresentazione pittorica e c'è il lavoro di investigazione del sentimento; c'è il quadro e c'è il ripensamento lirico del quadro:

> Ma stu revennetore a stu puntone
> nun 'e capisce. Ndifferentamente
> scose na cifra, o azzecca nu bottone.

Questo è infatti il senso di pietà, che è sottilmente diffuso in tutta l'opera digiacomiana; il quale però, se procede e si accompagna con questo intenerimento fantastico, deve avere necessariamente il suo limite nei termini un po' vaghi e carezzevoli del sogno. Pietà fantastica anch' essa, che si leva a vivere, con malinconica beatitudine, nel mondo superiore delle fantasie, dei colori e dei suoni; chè se noi volessimo ripensare al Verga, vedremmo come il sentimento di pietà che vibra nell'opera del siciliano, è più chiuso,

più austero, più asciutto, ed ha un tono impassibile che comunica una risonanza ancora più tragica alla vita, mentre la pietà digiacomiana è appunto più espansiva, più lagrimosa, e al tempo stesso più incantata. Il Verga si commuove e si contiene; il Di Giacomo si intenerisce e brevemente si sfoga; il Verga ironizza il suo dolore, e racconta con una certa amarezza implicita nelle pieghe delle parole; il Di Giacomo non conosce l'ironia, ma, se mai, un'indolente rassegnazione, e di una triste scena rileva il colore, e l'occhio si perde, desioso di riposo, in quella contemplazione pittorica, e la pietà espansiva, che poteva diventare sentimentalità, acquista la sua legge, la sua misura, tenuta a freno da quella beatitudine oggettiva del colore e del quadro.

Vedete: Irma è una donna perduta: l'hanno cacciata via dalla locanda, e tutta la notte ha camminato per la via buia e solitaria, di su e di giù, sempre su' suoi passi, e nessuno si è accostato.

Irma: nomme furastiero:

Nome forestiero, e in quel commento breve tra se e se, il poeta ha effuso il suo intenerimento; e quell'accenno è già tutto un romanzo di dolore e disonore, poichè quel nome è il titolo triste e impudico di tutta la sua vita: si chiamava Peppenella ed è stata ingannata da un furiere:

E mo... campa (Puverella!).

Non c'è da fare che un gesto di rassegnazione: lasciarsi vivere, e una sola parola di compianto: p u v e r e l l a! La pietà non deve diventare sentimentalità; c'è lì la scena reale, che seduce l'attenzione pittorica del poeta, e che, dopo una breve effusione, richiama al loro limite i sentimenti di compassione.

Passa gente. È fatto iuorno.
« Psst!... Siente!... » E rire,.. e chiamma...

Un artista mediocre farebbe qui le sue riflessioni lirico-sociali e ci infliggerebbe uno strazio verbale di gridi di dolore e di singulti; il poeta invece si abbandona a un gesto di neghittosa rassegnazione, che è pieno di eloquenza:

C' ha dda fa' si ha perzo 'o scuorno?
C' ha dda fa'? Se more 'e famma.

Da questo neghittoso dolore dell' animo, lasciate che ancora una volta egli si distragga per finire di colorire il suo quadro, poichè in un sempre nuovo colorire è la vita del suo sentimento, è l'ebbrietà della sua immaginazione commossa:

Mmerz' 'e nnove s' ha mangiata
na fresella nfosa a ll' acqua.
E mo, comme a na mappata,
sta llà nterra. E dorme, stracqua.

Il poeta posa le parole come il pittore i colori, ed ecco che una macchia è tutto un quadro con infiniti, misteriosi, parlanti particolari. C o m m e a n a m a p p a t a: un mucchio di cenci sul marciapiede: una donna; un cuore umano sotto quei cenci. E d o r m e, s t r a c q u a: è il dolore diventato immobilità, l'umanità che si è disumanata, ed è diventata una cosa, e quel sonno stracco è desolante, come fosse annullamento della vita e morte della miseria. Ora quel pezzo di vita sarebbe natura vuota, se non la riempisse il colore e la fantasia dell'artista, il quale non fa nessun

commento, ma a noi ci pare di vederlo come muoversi via da quella scena, un pò stordito ed ebbro, con quella visione fissa e una sognante malinconia negli occhi. Così la rappresentazione pittorica, mentre contiene la commozione degli affetti, sopravviene a elevarla in un più alto atteggiamento dell' animo: l'estasi malinconica. La pietà, illuminata e ammaliata dal colore, diventa dolce stupefazione.

Questo realismo inebbriato di fantasia, che è fondamentale nell'opera del Di Giacomo, non può giustificare l'interpretazione tragica che si è tentato di dare della sua poesia; il mondo del Di Giacomo, abbiamo anche detto, è un mondo musicale, e a spiegare l'origine interiore di tale musicalità, saremo fatti accorti dell' intimo accordo che c'è tra la musica e cotesto realismo fantastico o immaginazione di colore della realtà. È generale l'impressione che la poesia digiacomiana sia molto suggestiva per l'onda musicale del verso, e che alcune delle sue belle strofette aspettino lì la grazia di quattro note di musica per saziarsene con dolcezza.

Ma la musicalità, quando non è puro effetto di tecnica, è l'anima e l'arte stessa del poeta e noi non sapremmo svelarne il mistero tecnico, se non in una col segreto di tutta la personalità dell'artista. Nell'Ariosto, per dare dei vecchi esempî, il moto iniziale nella musica della sua ottava è data da un sentimento; ma nell'animo suo regna sovrana quella che felicemente è stata chiamata l'armonia cosmica, la quale soggioga i varî ordini degli affetti, li compone in una espressione, dove la grazia è congiunta all' energia, dove la commozione vibra in un battito pacato; e per virtù di cotesto atteggiamento armonioso, olimpico, fantasioso dell' anima del poeta, il sentimento è sublimato tosto nell' immagine, ferma, definita, e però quella musicalità corre schietta, senza languori, beata di sè, e par ritmata e accompagnata idealmente dall'artista con occhio fiso e tardo, dove si legga lo stupore del suo gran sogno.

Orlando, fa' che ti raccordi
Di me nell'orazion tue grate a Dio,
Nè men ti raccomando la mia Fiordi...,
Ma dir non potè ligi; e qui finio.
E voci e suoni di angeli concordi
Tosto in aria s' udîr, che l'alma uscio;
La qual disciolta dal corporeo velo
Fra dolce melodia salì nel cielo.

In sì dolci atti, in sì dolci lamenti,
Che parea ad ascoltar fermare i venti.

Dove si vede come uno stato iniziale di commozione viene subito trasformato, l'effusione del sentimento placandosi nei limiti di una immagine fantastica: la morte, un rantolo, una lagrima — e subito voci e suoni di angeli concordi che coprono e sommergono il pianto funereo, mentre l'anima fra dolce melodia sale nel cielo. Una creatura che piange, plora con dolci atti, con dolci lamenti, e non pure gli uomini si muovono a languida pietà, ma i venti si fermano, e in quella loro pausa quel dolce pianto umano diventa esso stesso una divina e serena armonia.

Il processo inverso abbiamo, in un certo senso, nel Tasso, la cui ottava ha un andamento molle, lacrimoso, soave, voluttuoso, come ripetesse il suo particolare accento pieno di lassitudine e di malinconica e flebile follia dal vanire progressivo dell' immagine

nell'*emozione*. Poichè il Tasso è un poeta, in cui non c'è quella sicurezza di stato d'animo, che gli permetta di affisare con armoniosa tranquillità un'immagine; in lui, la commozione trabocca al più lieve urto, le lagrime sgorgano e quasi impetrano il silenzio delle parole, l'abbreviazione delle analisi, e il poeta lascia indeterminato, ineffabile, il suo fantasma, tutto condensando il suo dire in un non so che:

Un non so che d'inusitato e molle
Par che nel duro petto al re trapasse.

In queste voci languide risuona
Un non so che di flebile e soave
Che al cor gli scende, ed ogni sdegno ammorza,
E gli occhi a lacrimar gli invoglia e sforza.

E un non so che confuso instilla al core
di pietà, di spavento e di dolore.

Così, per dire del più musicale e musicabile dei poeti nostri, il Metastasio, la musicalità delle sue arie è facile e spesse volte banale e comica, appunto perchè l'interiorità drammatica iniziale, assunta come tema di sviluppo, bruscamente si risolve nei termini esteriori e pacati di una favola felice: i drammi del cuore, esteriormente dialettizzati nel *recitativo*, sono tosto depotenziati nelle *arie*, dove si conciliano inaspettatamente nella dolcezza un po' vana dell'idillio. Nel Metastasio, non ci sono lotte tra le immagini e i sentimenti, perchè vincano le une o trionfino i secondi; ci sono solo parole, che vivono il loro ultimo idillio e fanno un bel suono di sè, nel venir meno di ogni contraddittoria ed elegiaca passione (Tasso) e nell'inaridirsi di quel senso della beatitudine per

la vista del mondo nella sua eterna e versatile bellezza (Ariosto).

Ora, quale il segreto della musicalità digiacomiana? Quest'altra è una musicalità schietta, e pure energica e contenuta; ha qualche cosa di abbandonato, e non è languida; è talora indefinita, e pure la visione del poeta aderisce fortemente al reale. Negli elementi pittorici-lirici che creano il cosmo poetico digiacomiano, nel loro atteggiarsi e ritmarsi concreto in unità artistica, forse bisogna ritrovare l'origine interiore di quella musica.

Il Di Giacomo, si è detto, ha il gusto pittoresco del mondo, ma, dobbiamo aggiungere, un gusto del colore nel suo movimento: per lui non c'è il quadro bell'e fatto nel paesaggio esteriore che egli ami ricolorire dentro di sè, che gli giovi rievocare con virtuosità di parole descrittive, ma la scena avviene, *si fa* nell'atto stesso che il poeta contempla, quindi il mondo è creato da un suo sentimento ed ha tutta la fluenza di ciò che si apre sull'istante alla luce. È un mondo che diviene il suo, in cui i due momenti, il pittorico e il fantastico, che noi avevamo distinti per comodità interpretrativa, si unificano eternamente in una vicenda alterna di colori e di fantasie, e quella vicenda è ebbra di sè, è beata della sua concordia, e quella concordia è numero, dolcezza, melodia. È questo divenire della creazione pittorico-lirica che si celebra da sè musicalmente; questo salire e discendere dalla terra, questo rapido aderire al reale per risollevarsi tosto in un volo celeste della fantasia, questo rincorrersi dei colori e delle immagini, finchè tutto sfuma in un dolce ondeggiamento. Tra le immagini e il colore non c'è un prima e non c'è un poi, non c'è un pittore che prima pennelleggi

e poi un poeta che vi ricami su, ma già il colore è penetrato della estasi malinconica del poeta, e l'abbandono lirico non sopraggiunge come qualcosa di postumo all' opera di bravura del coloritore, ma è come la beatitudine interna, è il numero e la musica della rappresentazione realistica stessa.

Quanno sponta la luna a Marechiare.

Ecco il pittore che schiude uno scenario, ed il poeta si pone subito in stato di grazia; quella notazione è già così suggestiva, e non si allarga, non degenera nella descrizione, ma, rapida, immediata, dinamica, sale irresistibilmente ad eccitare il potere fantastico dell'artista. Quella luna di Marechiare non è vista, lì, al suo solito posto, nel cielo, ma sale proprio nell'atto stesso che il poeta la contempla e rappresenta.

E quel primo verso è una pennellata, dove nessun particolare ha rilievo, giammai per povertà di intuizione, ma per l' incalzare della fantasia che tutta ama riversarsi in quella vasta chiarità lunare, senza nulla distinguere, ma tutta imbevendosi di colore e incantandosi nel sogno.

Pure li pisce nce fanno a ll' amore.

È una immaginazione lirica intensa, leggermente iperbolica; è un abbandono ingenuo alla bellezza del paesaggio, fino al punto da attribuire un' anima a tutte le cose; l' amoroso desiderio dei pesci sarà presto anche amoroso entusiasmo delle onde. Non è tanto bello quel chiaro lunare, quanto è suggestivo quell'affacciarsi della luna, sulle soglie del cielo, e al

cui sguardo imminente già i pesci si muovono in amore per lei e le onde si rivoltano e trascolorano.

Se revoteno ll'onne de lu mare.

Dove il poeta, che si era poco fa leggermente esaltato, torna a ricomporsi; e il verso, con un nuovo particolare realistico, tempera l'immaginazione un po' ebbra, e il pittore par che sottentri a correggere il sogno del lirico. Ma per un attimo. Poichè quel particolare delle onde che « se revoteno », se par che scuota il poeta per un momento dal suo sogno iperbolico, ha la virtù di abbandonarlo tosto a una nuova ebbrezza che lo rende interprete degno, non che dei pesci che guizzano in amore, addirittura, dell' amorosa e versicolore volubilità delle onde, come di cose animate da un brivido e un sentimento umano del paesaggio:

Pe la priezza cagneno culore...

Dopo di che, non si può che rimormorare il primo verso, per far rifluire e riposare in esso tutta la musicalità della strofa; un verso quello che ora si didirebbe acquisti un nuovo accento, vivente solo di musica e ove sia spento ogni rumore e memoria di cose e di parole:

Quanno sponta la luna a Marechiare
pure li pisce nce fanno a ll' 'amore,
se revoteno ll'onne de lu mare,
pe la priezza cagneno culore,
quanno sponta la luna a Marechiare...

Opera di musica; gli è che gli aspetti luminosi del mondo e le ombre della fantasia sono rappresentate non come cose fatte, avvenute, che ora il poeta

si compiaccia di ritrarre; ma aspetti che si svolgono e si riempiono di luce nell'atto stesso che il poeta canta, ombre che trasvolano come fantasmi, viventi nel punto che il poeta le celebra con la sua parola. E però il verso è numeroso, come quel paesaggio colto *in fieri* lasciasse intendere in suoni il suo intimo ritmarsi e organizzarsi nella mente dell'artista; ed il verso è pieno di abbandono, come se la fantasia traboccasse nelle parole, prima che le parole industriosamente si avviino ad esprimerla. Prendete un verso del Carducci che, rispetto al Di Giacomo. è il poeta moderno che abbia meno il senso genuino, immediato, e musicale del paesaggio, e leggete:

Come, quando su' campi arsi la pia
Luna imminente il gelo estivo infonde..

Qui è vista, mi si permetta dire, un'usanza della luna, secolare usanza, la quale luna infonde il gelo, naturalmente d'estate e, come giusto riconoscere, essa è *pia*, e, come vogliono i classici, è *imminente*. Tre aggettivi, che sono tre attributi esornativi, e che ci danno la cosa stilizzata, irrigidita; e però possono piacere quei versi, ma come risentimento letterario e classicheggiante di un paesaggio lunare. Ma appunto i versi mancano di un vero ritmo musicale; poichè la rappresentazione non si svolge una sola cosa col canto, ma essa ha un che di staccato, di già una volta definito, che ora riempie il verso per virtuosità dello scrittore.

È l'ombra del beato regno, segnata nella memoria e ora manifesta nei versi; c'è l'immaginato, e non l'immaginare, il creato e non il creare. Ridite, tra voi, il verso digiacomiano « Quanno sponta la luna a Marechiare » e quella luna, nuda di ogni aggettivo,

spunta lì, sopra i vostri occhi, a Marechiare (e quel luogo, familiarmente circoscritto, è anche così infinito!) e la vedete imbevuta e perduta nel suo stesso diffuso chiarore.

Tale visione creativa e mobile del mondo è ragione dell'originalità della poesia del Di Giacomo; giacchè molti motivi di essa potrebbero dirsi luoghi comuni, ma luoghi comuni trasfigurati da questo accento musicale, da questo vedere, sentire e immaginare in atto:

Addurava o' ciardino a ciente passe.

È un verso che dà la sensazione infinita degli odori della primavera, forse in una strada villereccia, là, a un punto. dove il giardino di una casa improvvisamente verdeggia. Non c'è il profumo, così colto in astratto, non si sa da chi, ma c'è anche lì un poeta, un amante, un sognatore, che voluttuosamente si abbandona alla sensazione di quegli odori primaverili. E quella ristretta determinazione « a ciento passe », come di solito, è pur tanto indeterminata, e comunica un senso di infinito, così che il respiro del giardino è lì, come nell'aria, dappertutto, nel cielo. Leggete invece un faticoso verso carducciano, di una delle odi più celebri. Ricordate?

Ancor dal monte, che di foschi ondeggia
frassini al vento mormoranti *e lunge*
per l'aure odora fresco di silvestri
salvie e di timi.

Che cosa avvertite? Non la vastità e, direi, la musicalità degli odori; e non vi resta da dire in coscienza che quelle son visioni e sensazioni pensate,

riecheggiate e non vissute: il *lunge* è troppo determinatamente vasto, perchè possa suggerire il senso infinito della vastità; e la notazione di *fresco* e di *silvestri* finisce col soffocare il valore espressivo di *odora*. Ci sono troppe cose determinate, perchè possiate isolare la sensazione principale e vibrare solo di quella; dovete sentire l'*odore* o la *freschezza*, o perdere il tempo nella distinzione botanica di quel *silvestri*? La verità è che manca l'unità e la simultaneità del sentire; tutte quelle impressioni sono staccate e passate, e però senza musica. E gli è che la poesia del Carducci vibra genuina e forte dove c'è il pathos storico ed egli rimane sempre un poeta commosso della storia, un' omerida, come fu definito, e non un lirico paesista come si tentò di far credere da taluni falsi scopritori di poesia. Poichè bisogna riconoscere che anche là dove c'è un paesaggio vivo ed animato, nel Carducci, esso è sempre un paesaggio storico: è la storia che si muove ognora, sia pure localizzata in un bel cielo, in una chiostra di monti, nei fiumi e nei mari. Ma il paesaggio dei grandi lirici paesisti non ha nazione; mentre quello del Carducci è un paesaggio nazionale, è il paesaggio d'Italia, del Clitummo, dell' Umbria Verde, del Monte Celio, del Piemonte, del talamo fra due mari seren, è il paesaggio immerso tutto e sempre nella storia politica della Patria; dove dal soffio del poeta sono spiritualizzati non i luoghi nella loro naturalità, ma gli avvenimenti di cui quelli furono teatro.

Gli esempî si potrebbero moltiplicare; aprite il canzoniere del Di Giacomo, leggete quelle poesie che sono le più *sue*, e troverete un mondo pittorico-lirico in un eterno movimento, come fosse una circulata melodia.

Sera 'e settembre — luna settembrina,
ca int' 'e nnuvole nere
t' arravuoglie e te sbruoglie,
e 'a parte d' 'a marina
mo faie luce e mo no —
silenzio, *nfuso*
quase 'a ll'ummedetà...

Lasciamo stare quella luna divina che cammina e si rimbroglia e si sbroglia tra le nuvole, e quella tenzone miracolosa di luce « a parte d' 'a marina »; ma quel silenzio, imbevuto quasi d'umidità, che sarebbe diventato per un poeta che ami l'arditezza di maniera, se non l' *umido silenzio della sera?* I chiosatori possono fare le loro riserve sul *silenzio verde* del carducciano sonetto *Al Bove*, non tanto per l'audace trasposizione della nota di colore dalla campagna al silenzio, quanto perchè la visione paesistica in quel verso è, se non mi inganno, ferma, rigida, e tradisce evidente lo sforzo intellettuale del poeta. Per il Di Giacomo, il silenzio della sera non è umido, chè sarebbe stata questa un'acutezza, ma diviene, si imbeve, si infonde quasi d' umidità; e la sfumatura di quel *quase* è miracolosa. C'è la trepidezza dell'atto, e però nessun pedante chiamerebbe ardita l'immagine del poeta napoletano: il silenzio *'nfuso quase 'a ll' ummedetà* è qualche cosa che vaga, che vive, nel momento della contemplazione, e però la sensazione è dubbiosa, perchè essa vivendo in quell'attimo stesso non può essere ruvidamente sicura di sè. Differentemente nel *silenzio verde* c'è un distacco tra la cosa contemplata e l'atto espressivo; c'è un prima e c'è un poi; c'è una sensazione e poscia l'annullamento involontario della sensazione in una rigida formula, che ci appare audace, sol perchè astratta e incapace

di suscitare in noi la sensualità attuale del *verde* di quel silenzio.

Ora, questo svolgersi dinamico della poesia del Di Giacomo, con quegli abbandoni musicali, con quelle beatitudini per il colore del mondo, con quella trasognata malinconia, procede da una disposizione profondamente ingenua della mente del poeta, davanti alla vita. È il miracolo dell'artista ingenuo e fanciullescamente meravigliato; e invero il Di Giacomo gode del privilegio degli artisti sicuri e schietti, di vivere nel mondo dei proprî fantasmi, chiuso in essi, pur come nella più salda e coerente realtà storica. La sua è una fanciullezza inconscia, come lontana dalla puerilità pascoliana, così riflessa, così studiata, piena di acutezze sentimentali, e di smorfie lacrimose! Il Pascoli è il fanciullino, non il poeta fanciullo, il fanciullino che ha un nome, Valentino o Zvanî, che può diventare celebre in un libro di lettura; ma il Di Giacomo è semplicemente il fanciullo, l' eterno fanciullo, senza nome, che vive nel fondo più ingenuo e più intatto di ogni coscienza. E per cotal dono, egli sa provare una stupita curiosità per i drammi della vita, come per il secolo della vecchia Napoli che se ne va; può fantasticare e intenerirsi di un motivo di canzone antica, e far della gaia scienza sui suoi appassionati capricci d' amore; può lasciare che affiori al sommo della memoria una tenera passione di gioventù, e può far lunghe ricerche di erudito per suscitare il colore di un secolo pacifico e musicale che gli è caro; può celebrare il cielo, le stagioni, il mare, la luna, non come quelle vecchie cose che i letterati hanno sempre cantato, ma come esse fossero la faccia stessa della sua anima, e la sto-

ria bizzarra di una giornata di marzo fosse la storia stessa di quel suo povero cuore di poeta e di innamorato! La sua anima è lieta, ed ecco il cielo è celeste; la sua anima è buia, e l'aria è cupa e nera:

Mo d' 'o vierno 'e tempeste,
Mo n' aria 'e primmavera.

Per tale stato perenne d'ingenuità, si attua nella fantasia del poeta, con una impressionante dimestichezza, l'unità tra il suo mondo interiore e il mondo della realtà naturale; non c'è mai la natura, bella, decorabile, cantabile con voce asciutta di spettatore (la natura dei poeti letterati), e neanche la natura che celebri per la bocca del poeta la sua versatile bellezza (D'Annunzio). Nè letteratura descrittiva, nè sentimento panico nel Di Giacomo; ma l'odore di un giardino, l'ebbrezza delle onde, lo sguardo incantato della luna, il riso del sole con l'acqua, le pause piene di musica tra un' acquata e l' altra in una giornata di marzo, l'aria fresca e fine che viene su dal monte, sono cose importanti, le sole importanti. non come esteriorità che possano influenzare i suoi pensieri, ma come quelle da cui sono fatti quei suoi stessi pensieri, e tutti i suoi affetti, tutto il suo caro immaginare: la natura c'è, insomma, perchè essa è la storia stessa dell'animo del poeta; essa rinasce al mondo, in una colle pene, con le allegrezze, con le malinconie dell'uomo. E però l'amore è cangievole come una giornata di marzo, e sorge e cade e ritorna come e con le stagioni dell' anno: aprile odora e anche la donna amata è « addurosa »; aprile è il mese « d' e ruselle nuvelle » e anche la bocca della sua donna « è 'na rusella nfosa »; l'aria di primavera è dolce,

È 'o core vuosto è tiennero e mullese!

E la donna sua, d'inverno, è fredda, e non parla e non ride, ma se aprile ritorna e se torna l'estate, l'amore risorgerà anch'esso, per un inesplicabile incanto, perchè è l'aria che lo conduce ed è il tempo che lo vuole!

C' 'o vierno sì' ffredda,
nun parle, nun ride:
ma mo? Mo nun vide
ca vene ll' està?

Il cielo celeste, il fiato del vento, la luna, l'odore dei fiori, sono lì, a susurrare segreti di melodie, nel cuore del poeta, con un' eloquenza di voce che non può venire dal mondo di fuori, ma dalle più remote profondità ingenue della sua coscienza.

Stu cielo celeste,
stu sciato d' 'o viento,
sta luna d'argiento
te parleno o no?

Si a primma matina
t' affacce 'a fenesta,
nun siente ogni testa
cchiù forte addurà?

Questa è la voce dell'amore che in figura della stagione e dell'ora del tempo discende a ragionare nel cuore; così le passioni e le tempeste della vita hanno il loro limite, se la natura stessa, con il suo tramutare incessante, riacquista eternamente la sua armonia, la sua dolcezza, il suo sorriso. Anche in una burrascosa giornata di marzo, sono assidue le vicende di pioggie e di squarci di azzurro così che il sole può ridere con l'acqua, al pari dell'occhio del

fanciullo che si riapre gaio e sereno alla vita con guance ancora effuse di lacrime.

Tale la tragedia del Di Giacomo, tragedia di animo fanciullesco, volubile d' un tratto in un sorriso, in una musica trasognata, illuminata da lampi di contentezza, interrotta da gridi di meraviglia, concludente necessariamente non nella catastrofe ma in uno stato di malinconica beatitudine.

Dormo 'a notte, e durmenno io penzo tanto
Ca m'addormo accussì, mpruvvisamente;
E si mme sonno ca te tengo accanto
Faccio nu suonno felice e cuntento....
Po', a poco a poco, me sceto fra tanto,
Me voto attuorno — ma nun veco niente...
Int' 'o silenzio me faccio nu chianto,
E cu stu stesso chianto m'addurmento...

È la storia di un' anima di fanciullo: lacrime e sorriso, sonno e sogno, veglia e fantasia, e poi ancora lacrime, sonno e sogno. In una tale coscienza non adulta, non la profonda e muta tragedia può dibattere il suo terribile dilemma: ogni dissidio vi si scioglie e compone nell'infinito del canto, poichè il mito doloroso del mondo non è tale da generare lo scompiglio nell' anima. ma così delicato e nuovo che la prima impressione ferma è quella dello stupore malinconico. E l'enorme mistero dell'universo non assillerà il poeta con dubbii angosciosi e non trarrà dal suo petto tetre interrogazioni che non sperano risposta, ma da quel cuore di ingenuo proromperanno improvvisi gridi di meraviglia, perchè il mondo in tutta la sua diversità, dalla natura agli uomini, appare ancora al poeta, per la prima volta, ed egli non può perdersi in sottili domande perturbatrici, chè

vuole tutto abbandonarsi alla beatitudine di quello spettacolo, triste o lieto che sia.

Dio, quanta stelle ncielo!
che luna! E c'aria doce!
Quanto na bella voce
Vurria sentì cantà!

Pensate alla strofetta di Jacopo Vittorelli: « Guarda che bianca luna — guarda che notte azzurra! Un'aura non sussurra,—non tremola uno stel! », così piatta, sciocca, facile, senza ingenuità, senza stupore, e misurerete tutta la forza primitiva dell' esclamazione del Di Giacomo, il quale par davvero che si affacci per la prima volta a contemplare quello spettacolo lunare, e si meraviglia con Dio che gli uomini non s'accorgono di quel miracolo, e siano muti, e una voce della terra non risponda a quella voce dell'eterno!

II. IL DI GIACOMO E IL SETTECENTO.

Orbene, se la sensibilità del Di Giacomo è ricca di vivide e larghe vibrazioni che ci danno la festa di cotali scoppii di meraviglia e di gioia fanciullesca, e si atteggia in ritmi di gaiezza popolaresca che fanno di lui un felice cantore delle gioie e delle tristezze antiche e semplici della eterna moltitudine senza nome e senza civiltà, — pure, essa, nel suo maggior diletto, si riversa in forme liriche di beata lassitudine abbandonandosi al lento e dolce supplizio delle impressioni di dormiveglia, nelle quali il poeta si con-

centra fino all'oblio, spegnendo in sè ogni coscienza riflessa della realtà storica a cui, come ogni altro uomo, egli necessariamente si lega. Privilegio questo, certamente, che hanno i poeti di schietta natura lirica: così dal grido di meraviglia, si può sviluppare un ritmo di poesia trasognata, e dall' ingenuo stupore che è una delle condizioni poetiche fondamentali dell' anima digiacomiana, può procedere uno stato d' animo e una lirica che io chiamerei di estasi melanconica. Quel poeta-fanciullo, che si sveglia d'improvviso, come un forte inebbriato, per quel cielo notturno, con quelle stelle, con quella luna, con quell' aria dolce, e per la voce che dovrebbe erompere dal petto degli uomini, — se ristà dal suo scoppio di meraviglia, ascolterà, pensoso e malinconico, la pausa del vasto silenzio che, in quella notte, è diffuso nello spazio come fosse l'anima di quel motivo di musica che lentamente si spegna, e sarà tratto a perdersi in quell'infinito notturno, in un oblio malinconico di sè e delle cose.

Ma sulitario e lento
more 'o mutivo antico;
se fa cchiù cupo 'o vico
dint' a ll' oscurità.

L'annema mia surtanto
rummane a sta fenesta.
Aspetta ancora. E resta,
'ncantannose, a penzà.

Quell'incantamento è il vertice supremo della poesia digiacomiana che, dal gusto pittorico e creativo del paesaggio, passa a una fantasia, a un sogno, i quali quasi cingono di un alone di irrealtà l'evidente og-

gettivismo della rappresentazione paesistica; ma appunto allora, non appena il poeta attinge cotesta sua realtà sopramondana, affiora nel suo animo la malinconia, una malinconia estatica, dove tacciono i desideri e ogni ricordo degli uomini par che si spenga. « Tramontano la luna e le Pleiadi. A mezzo è la notte; l'ora del convegno passò, ed io giaccio qui sola nel letto »; questo è il canto di Saffo, dove il senso della solitudine notturna sboccia, come nei versi del Di Giacomo, dalle pause frequenti e dal ritmo e dall'accento desolato di ogni parola; ma è un senso doloroso di solitudine, lontano dalla beatitudine malinconica del nostro poeta. Il Di Giacomo si taglia dal mondo, e nell'onda del suono egli non sente più altro; il poeta greco si aggira in un sopramondo lirico che attira e unifica in sè la vita con le sue passioni. La poesia dell'uno è incantata; quella dell'altro è desolata.

Ora, questa è un'occasione buona per concludere che la natura poetica del Di Giacomo è di quelle che aprono un *hiatus* tra il mondo storico e il mondo della fantasia, tra la realtà delle passioni e le pene del sogno. Il Di Giacomo ama soffermarsi sulla soglia dell'immaginazione, quasi a misura seguendo il dolce suono di un sogno; ed egli sogna di fatti; ma ha quasi un'umbratile coscienza del suo sognare e non se ne lascia travolgere. Egli domina le sue fantasie; il fantasma è lo scopo supremo del suo vivere spirituale e ad esso egli si affida con delizioso abbandono, ma pure egli sente confusamente che il suo è anche un gioco, un dolce malinconico gioco, un poetico inganno, un caro inganno, un caro immaginare, dal quale quando vuole può mettersi fuori. E però il poeta, nonchè arrivare alla tragedia, dalla tragedia si allon-

tana, poichè la pena reale sfuma nella immaginazione, e il dolore della vita diventa malinconico ricordo. C'è la tragedia in Saffo, poichè l'unità della vita e del fantasma, non che sciolta, si rinsalda nella memoria; c'è la tragedia in Leopardi, ordinata e sistemata quasi con freddezza in un disperato pessimismo, poichè vita e poesia, meditazione e realtà, sono una sola identica cosa per lui, e però la sua tragedia poetica è anche tragedia biografica. Ma la tragedia manca nei poeti di tipo petrarchesco, nei quali abbonda l'immaginazione: l'immaginazione permette uno sdoppiamento, una patetica ambiguità tra la vita e il sogno, un poetico mentire a se stesso, e la poesia d'immaginazione è l'idillio, la querela, il canto abbandonato, il sommesso favellare, la tenzone amorosa: non la tragedia nella dialettica delle sue passioni, ma il ricordo lirico di essa, non il dialogo concitato degli affetti, ma l'aria del commiato lacrimoso. Il poeta tragico non rompe l'unità tra la fantasia e la vita, ed egli è preso nel cerchio della sua arte, sì che egli dolora e si batte con i suoi personaggi e con i suoi fantasmi, uno solo con essi; il poeta idillico (e sia intesa la parola nel suo senso più elevato) scioglie tale catena, e si rifugia nel mondo delle sue favole, beato di questo suo sequestro spirituale dalla realtà storica; e se al mondo storico egli torna per attingervi spunti e ispirazioni, indi s'affretta a tornare tra le sue larve che assai più docili sono alle metamorfosi dei suoni.

Il Di Giacomo è di quest'ultima schiera di poeti. Con tale accenno, è possibile spiegarci il Di Giacomo erudito, storico, amatore della vita settecentesca. Giacchè egli ama il settecento, e riesce a farne il suo centro spirituale, senza sforzo e senza inganni, per questa

sua potente immaginazione che è capace di straniarlo dal mondo contemporaneo, poco consentaneo al suo atteggiamento poetico. Non è la consueta curiosità e il consueto vezzo di erudito che lo inducono a rovistare tra i documenti ingialliti, che testimoniino della sua vecchia Napoli, dei suoi teatri, dei suoi musicisti, delle sue cantanti, dei suoi poeti popolari; nè la sua è la disposizione complicata dell'artista che rievoca il mondo dei nostri avi per trarre degli effetti ironici, curiosi, suggestivi, dal contrasto di quello con la vita in mezzo alla quale è immerso il poeta. Noi conosciamo un artista, che ha amato le vecchie cose di pessimo gusto, la villa dai balconi secentisti, il cucù delle ore che canta, le stoffe a rombi e a ghirlandette, le chiome in bande lisce, le crinoline, le miniature, i grandi saloni vetusti; ma nel Gozzano tale rievocazione ha virtù di generare contrasti di nostalgico umorismo, nell'anima sua che rimane sempre l'anima di un figlio del tempo nostro. E in lui c'è una, ora quieta ora stridula, tristezza nel rinascere da quel vecchio ambiente romantico e un po' provinciale, poichè egli è cosciente del suo artifizio e non riesce mai a imporre a se stesso, pienamente, la sua illusione fantastica:

> Svesti la gonna, pettina le chiome,
> riponi i falbalà nel canterano,
> commediante del tempo lontano,
> di Carlotta non resta altro che il nome!

Da questo dissidio tra l'illusione fantastica e la coscienza critica del poeta («la spaventosa chiaroveggenza!») nascono effetti di arte pervasa da un melanconico *humour*. Nel Di Giacomo invece la rievocazione del mondo settecentesco (e lo chiamiamo settecentesco,

non perchè si limiti solo al secolo XVIII, ma perchè abbraccia tutta un'età musico-pittorica-teatrale che di quel secolo ha il colore), è perfettamente ingenua; egli riesce veramente a rivivere in un'età che non è la nostra, senza dissidî, senza strappi; ma con piena illusione: si fa figlio insomma di quel secolo, perchè il suo mondo pittorico-lirico meglio si intona nell' età che amò la musica di Pergolesi, di Iommelli, di Scarlatti e di Cimarosa, le ottave ariostesche e tassesche e le festevoli ariette del Metastasio. Sicchè anche le sue minute ricerche di biblioteca, — se occasionalmente furono favorite da quel movimento di studî di storia locale che sulla fine dell'ottocento facevano capo a Bartolomeo Capasso e di cui fu insigne milite anche il Croce — valgono per lui come sussidio psicologico per areare e irraggiare la sua fantasia, del colore di quel tempo.

Tale disposizione ingenua del Di Giacomo a rivivere il mondo settecentesco può essere colta schiettamente nel breve e delizioso bozzetto scenico di *Olivetta*. Noi abbiamo qui una rappresentazione della vita del secolo, non illuminata dalla scaltra e maligna esperienza di un uomo della nostra civiltà contemporanea, ma rivissuta con spirito di cordiale simpatia. Ma la superiorità del poeta rispetto a quella arcade e incipriata società, c' è sempre, senza dubbio: ma è una superiorità, benevola, signorile, che si inchina con un sorriso di compiacimento e di scherzo alle galanti consuetudini del secolo, alle vicende banali e pompose dei protagonisti, alle finzioni di moda e di etichetta, alla letteratura pastorelleggiante, alla svenevole sensibilità musicale delle damine del tempo. Se l'artista si fosse limitato, come tanti virtuosi sceneggiatori del passato, a ricostruire ambienti di vita

settecentesca, avremmo avuto qualche cosa di industrioso e raffinato, ma anche di inanimato e di stucchevole; e se per contro fosse stato trascinato da una assurda ingenuità fino a credere in quel mondo non semplicemente con fantasia artistica ma anche con fede psicologica di uomo, chi lo sa? avremmo forse avuto qualche richeggiamento del teatro metastasiano, non di quello eroico ma di quello idillico-sentimentale in cui l'autore dell' *Olimpiade* fu maestro ispirato e originale: qualche dolce favola, con molte arie di commiato, e con uno scioglimento possibilmente felice. Ma il Di Giacomo non è un virtuoso e tanto meno un riecheggiatore; nel quale ultimo caso, anch'egli sarebbe stato raggiunto da una nostra generica impressione negativa sul mondo settecentesco e sulle manifestazioni letterarie d'allora, per quel conflitto tra le intenzioni eroiche e il fondo idillico della spiritualità del secolo, che genera una inconsapevole comicità. Ma l'artista in quella società arcade e galante, si presenta portandovi tutta la sua gioia di pittore moderno e il suo sogno di uomo-poeta: il gusto nostalgico del colore del tempo e una sorridente intelligenza umana della commedia della vita che, varia di tono, è sempre in eterno ritorno, sono la vita animatrice di questo bozzetto.

Non abbiamo protagonisti in *Olivetta*; originariamente l'intermezzo si chiamò *Settecento*, poi mutò nome di battesimo e si chiamò *Abbè Pèru*, dal nome dell'abate che vi recita la sua bella parte (1), e recentemente, per un delizioso capriccio di artista, è ricomparso sulle scene in veste di *Olivetta*. Muta-

(1) Con tale titolo si ritrova nell'edizione ultima del Carabba di Lanciano (*Teatro*, vol. II).

menti di nome che pur dicono qualche cosa; che in fin dei conti, l'interesse del poeta è giusto eguale, senza partigianierie, per tutte le persone della sua opericciuola, se tutte le persone amano intonarsi al bel colore del secolo, chè il secolo, in verità, è il genuino protagonista; e, in ultimo, che c'è anche del gusto a variare e a richiamare a nuova vita, anche con la semplice alterazione di un titolo, cose che ci sono eternamente gradite alla fantasia, così come si fa con i ninnoli cari che si cambiano di posto, per vederli, graziosi, sempre sotto una nuova luce. La scena si finge nella *Fedelissima*, nell'anno del Signore 1712, nella nobil casa della contessa Donna Violante Francàlbore, situata di fronte al Real passeggio della Villa di Chiaia: un *pellucchiero* di nobiltà attende, con solennità e con molti inchini sottolineati di sorrisi e di motti francesi, alla grande opera della pettinatura; la contessa conversa col suo abate, che infiora di dolci bruttissimi versi il racconto delle avventure galanti della città: Lei, un bel momento, anzi è capace di discendere dall'Olimpo, per strapazzare in lingua povera e dialettale la fama di una sua rivale; la rivale che sopraggiunge poco dopo; baci in aria, toccarsi lieve delle mani in punta di dita, e molti complimenti. (« Che gusto, che bon-ton!... Giusto lo dicevo all'abate poco fa: quella cara Bettina è un bisciù!... »), complimenti, per questo, assai cordiali come usano le dame bene educate o almeno come usavano in quel secolo così grazioso; accordi di violini e una cascatella di note di una spinetta, là, dentro, da quell'altra stanza; e poi Olivetta, la servetta scaltra, che, complice il compiacente Abate, corre sulle tracce dell'innamorato cavalier dell'Aurora, l'idolo vanamente conteso dalle due nobildonne;

e ancora voci in salotto, risate e risatine, musica — quel terzetto del *Matrimonio segreto*, Cimarosa in persona! —, il pappagallo che strepita in gabbia alla cinese; un orologio di porcellana che segna le undici di Francia, e il poeta che sorride, beato, tra le quinte!

Così è fatto l'amore del Di Giacomo per il settecento: dal gusto pittoresco del costume a una sorridente e bonaria indulgenza per la eterna commedia della vita, dall'arguta caratteristica di colore all'intenerimento fantastico per un'epoca singolare di grazia e di indifferenza, di pompa e di mollezza lacrimosa, di scetticismo e di superstizione. Ma il settecento non è semplicemente il secolo grazioso e sontuoso, della cipria e della galanteria; ma è anche il secolo della decadenza, e la decadenza è malinconica, accorata, di una raffinatezza estenuante, piena di presentimenti della non lontana disfatta; è un secolo se si vuole, tragico sotto il suo fondo idillico, un secolo che ride, canta, congiura allegramente, che mentisce con gusto e signorilità, come per dissimulare la noia angosciosa del suo vuoto e allontanare ogni molesta avvisaglia della catastrofe; è il secolo avventuroso, cabalista, razionalista e superstizioso, cinico e lagrimoso, della vigilia rivoluzionaria, di cui fu protagonista elegante, amato, ammirato, favorito, celebrato e deprecato, il cavaliere Giacomo Casanova, viniziano. Giacomo Casanova! Un nome che ha affaccendato di immagini tenere e paesistiche la mente del nostro poeta; la sorte del secolo è incarnata in lui, in cotesto bellissimo uomo, celebre per una fuga e per le sue cabale, filosofo cinico e poeta mellifluo, che parla il francese e tradisce le donne, che è sentimentale ed è spietato, che giuoca al faraone e commenta Plutarco.

S' sente in lui l'essenza del secolo, e, presente lui, si apre d'incanto uno scenario di paesaggio settecentesco: mettiamo una reggia borbonica, con dei grandi archi, grandi cortili e recessi profondi, con selve bene architettate, incise nel loro cupo verde dal bianco di una teoria di marmi, dove, alacre, s' atteggia un discobulo, o, inchinevole, si ama in eterno un Narciso. Ora è stupore, tenerezza, accoramento che invade l'occhio e il cuore del poeta; la curiosità dell' erudito diventa beatitudine del colore e umanità gentile e amorosa; l'indagine storica si scioglie nella fantasia suggestiva e malinconica. Bisogna respirare l' aria che è stata la loro, di quei singolari uomini di quel troppo calunniato secolo, — il Di Giacomo ci ammonisce — bisogna sapere ascoltare al loro cuore, perchè ci sappiano dire quali sono le loro sofferenze e le loro gioie, perchè ci susurrino all' orecchio la loro timida e pietosa confessione; una di quelle confessioni che sanno fare in certe ore di abbandono, gli uomini e le donne che passano per singolari, poichè essi hanno pure il loro segreto nella loro esistenza e hanno l' angoscia e l'orrore di una loro ascosa debolezza! Quel secolo idillico e spensierato, cinico e avventuroso, anch' esso, ha la sua pena, la sua debolezza, la sua vecchiaia; sicuro: anch' esso ha un' anima, come ha un' anima la povera donna perduta, cacciata via dalla locanda, e che cammina su e giù, tutta una notte, per la via solitaria e nera; via i moralisti, via i calunniatori, via gli eruditi di mestiere! Guardiamolo in faccia questo famoso cavalier Casanova, questo essere unico, inquietante, vertiginoso, fin qua paurosamente irresistibile, guardiamolo investito dalla vecchiaia e dalla stanchezza, e una dolorosa meraviglia ci prenderà

l'anima. Non più il suo bel mantello rosso, e il suo tricorno ornato dalla pelliccia bianca, non più il bel-l'uomo dai grandi occhi luminosi e incantatori, dalle mani signorili, delicate, dalla voce calda e sonora: — « La vita è la vita, ed è triste. Ora il bel fauno in calze di seta incomincerebbe a mostrare polpacci cascanti, mi farebbe udire dimesse parole e io non lo vedrei di volta in volta sorridere se non di un malinconico sorriso. Ahimè! Or egli sta per accettare l'amabile intervento del principe di Ligne e il posto che il generoso Conte di Waldestein gli vuole offrire!... Giacomo Casanova s'allontana, così, quasi in tutto, dal mondo e forse è contento di riparare ove nessuno di coloro che l'hanno conosciuto tra le sue sontuose vittorie potrà ritrovarlo sconfitto. Lo andrò io a cercare, a Dux, nel Castello de' Waldestein, tra i sileziosi viali del boschetto per ove quel vecchio qualche volta s'aggira, solo, lento, pensoso, a quando a quando arrestandosi davanti a una delle pallide erme onde quel verde è interrotto? » — È il tramonto d'un uomo, ed è il tramonto di un secolo; è il mito fantastico del passato, ed è il mito eterno dell'anima umana, che, in ogni tempo e luogo, ha le sue sofferenze, le sue lacrime ardenti, la sua stagione dell'abbandono, della decadenza, della morte. L'erudito si era industriato a tradurre dal francese un libro curioso: *Historia della mia Fuga dalle Prigioni della Repubblica di Venezia dette « li Piombi »;* ma su quelle lente pagine è caduta la stanca mano dell'amanuense, e si è levata la fronte pensosa di un contemporaneo che ammira, trepida, si stupisce, e anche il contemporaneo si è dileguato talora, poichè in lui solo cantava, un po' triste un po' sognante, il poeta pietoso e gentile di tutti i tempi.

Questo è il momento di unione misteriosa tra l'ideale del settecento e l'ideale umano: poichè l'anima di quel secolo vive attualmente nella fantasia del Di Giacomo, scompare il dilettantismo dell'erudito e vibra l'umanità del poeta; settecento o malavita non si distinguono più nell'unità del sentimento: se teatro per il lettore superficiale ora è il secolo degli abati e ora il costume napoletano dei quartieri popolari, orizzonte unico mio, può rispondere il poeta, è la vita. Questo momento di unione misteriosa tra il fantasma del passato e l'anima umana, tra la storia e la vita attuale ed eterna, tra il quadro pittorico-realistico e il sogno, è un momento fuggevole, ma di una grande intensità poetica. Il Di Giacomo raggiunge il suo più alto grado di vita artistica, in questo fuggevole confondersi del particolare storico con la vita che vibra nella sua anima pietosa di povero uomo del secolo dei romantici e dei veristi, e in questo cedere e quasi dissolversi della rappresentazione pittorica sotto il fascino di una fantasia tenera. La sua poesia vive là, insomma, nel momento in cui il sogno si solleva dai particolari realistici o, a sua posta, si sommerge in quelli e si umanizza quasi acquistando, fuggevolmente, il valore sostanziale della vita. Questo connubio misterioso tra l'immaginazione (sogno) e la vita, e, viceversa, tra la vita e l'immaginazione, è fuggevole, abbiamo detto, trascorrente, perpetuamente volubile; giacchè se il poeta vi insistesse sarebbe tutt'altra poesia la sua; o poesia tragica per un verso, se il poeta desse un valore perennemente sostanziale alle sue fantasie, o poesia idillica nel senso volgare della parola, se il poeta si circoscrivesse nel regno di una pura immaginazione, e ivi, costretto a nutrirsi di sè in sua so-

litudine, finisse col crearsi una vita di sentimenti convenzionali e fattizî. Ma nel suo spirito è perenne questo flusso di vita e di immaginazione, sicchè, reciprocamente, l'una è regola, limite e armonia all'altra: siamo nel mondo della contemplazione animata, mai della contemplazione passiva, sazia di sè, oggettivata una volta per sempre. Così il settecento e la vita vibrante nell'eternità dei suoi affetti, sono una sola cosa per l'artista; il settecento è un fantasma del ricercatore erudito, ma che coesiste e si confonde con l'ideale umano del poeta. Il quadro è dato dal passato, come può essere dato dalle costumanze napoletane di oggi; ma il quadro non è così reale che tiri e chiuda dentro di sè il poeta e ne faccia un virtuoso e bizzarro artefice passatista o un bozzettista folkloristico; ma reale tanto che opera con efficacia sul suo cuore e sulla sua immaginazione. Giacomo Casanova o Irma, il vecchio di *Menuetto* o Letizia dell'*Ignoto*, vivono della stessa vita e, colore settecentesco o colore moderno, sono ad uno stesso modo vibranti e sublimati nella tenerezza del sogno.

Abbiamo ricordato *Menuetto*, e potrebbe essere questa novella, che è fra le più fini e suggestive del Di Giacomo, una documentazione di quello che siamo finora venuti osservando.

Poichè è veramente mirabile in essa la fusione tra il gusto del colore settecentesco e la vibrante gentilezza del poeta moderno, quell'aria di sogno che par si diffonda ed avvolga tutte le cose, quella vicenda di visioni coloristiche e di tenere fantasticherie, quel dramma tra la vita e l'immaginazione, finchè l'immaginazione cede all'imperio della vita, e si determina la catastrofe. Di catastrofe si può parlare, sebbene in un certo senso, anche in un'arte di sogno come quella del Di Giacomo, lontana dall'avere un'autentica dialettica tragica; giacchè, se l'estasi malinconica è il culmine di vita poetica a cui perviene l'artista inebbriato di immagini di colore, quando da quel culmine egli discende, riafferrato dalla cruda realtà, un singhiozzo di pietà scuote il suo petto di ingenuo sognatore. Non altrimenti che il protagonista di *Menuetto* — un povero vecchio, che dalle tentazioni della fantasia e delle rimembranze è mosso a provare sulla spinetta un certo suo menuetto, dove tante pene di cuore, ai suoi begli anni, egli aveva dolcemente accumulato —, e, malinconicamente smemorato di sè per quella musica che gli parla segretamente allo spirito, da quell'incantamento è bruscamente ritolto dalla disgrazia della sua vecchiaia, poichè, sordo, nessuna armonia gli arriva all'orecchio, e invano egli accosta il capo alla tastiera, e i polpastrelli percuotono due, tre volte,... invano! — « Giugno mite, dolcissimo, avea sorriso alle cose con l'ultima sua tepida giornata. Il piccolo vecchio sedeva in una pur vecchia poltrona ancora pienotta, nell'angolo della finestra. Le mani carezzavano i pomi dei bracciuoli; leggermente china la testa sul petto, gli occhi socchiusi, egli era vinto da un languore, nella rosea poesia del tramonto. » Entriamo col poeta in quella silenziosa stanzuccia: già il lume vago, dorato, di quel tramonto di giugno, che si spande per essa, entrando da per tutto, bagnando mollemente i mobili d'antica sagoma, i ritratti ingialliti e la carta a fiori delle pareti, ci comincia a inebbriare: la luce di un paesaggio, ecco ci dischiude a poco a poco il panorama del sogno. E il movimento del periodo ha tutto il ritmo di una lirica. Ora in

quella stanza il poeta è a suo agio, ed egli si rivolge attorno intenerito, perduto in un sorriso, per tutto ciò che par che trattenga un profumo di care cose defunte; e la sua meraviglia si gode quel vecchietto affondato in una vecchia poltrona, quei mobili vecchi e un po' barocchi — mobili dorati —, quelle sedie dalla impagliatura ingiallita, dalla spalliera piatta e larga, verniciata di bianco, istoriata nel mezzo da figurine di cavalieri in parrucca e codino e da damine rubiconde che sorridono, spiegazzato il ventaglio di piume; tutto, tutto ciò che parla in quella casa, di un mondo che se n'è andato, che ha il profumo, l'aria, il susurro del bel tempo di una volta, si allarga in un scenario di colori su cui aleggia una tenera fantasia: e lo specchio, filettato d'oro, coperto di polvere, come un po' offuscato dalle immagini del passato, e la papalina in capo al vecchietto, e la voluminosa cravatta nera cinta al suo collo tre volte e annodata sotto il mento, e il suo lungo soprabito verde-bottiglia, e i calzoni di panno molle che, sfiorando l'orlo della scarpa a nastrini, lasciano apparire la calza ruvida e bianca; e poi lì, in un angolo, nella luce dolce ed eguale, la sagoma scura della spinetta, con la sua immobile tranquillità. Questo vede l'occhio del pittore, diffuso di una liquida dolcezza: sono tutte evocazioni di colore animate e trasfigurate da un sentimento umano che per ora non appare, ma che scoppierà, all'urto, di una pena reale: ma già questo divino gioco del pittore ha preparato un malinconico incanto. Mentre la mano del pittore pennelleggia, il cuore del poeta palpita, a misura seguendo i lenti pensieri del vecchio. Il vecchio è sordo e nel suo cuore sono inaridite le illusioni; ma è assai mite

quel giugno, dolcissimo, e, nel tramonto, esso sorride alle cose con l'ultima sua tepida giornata. Anche quì, il paesaggio e l'anima dell'uomo sono una sola cosa: è un perenne trascorrere dal quadro pittorico alla fantasia, e quella fluenza di vita, ora paesistica ora di sogno, urge al cuore con un bisogno di tenerezza e di lagrime. Ecco perchè anche l'occhio del vecchietto corre sulla spinetta, e anche il suo cuore si intenerisce e però le sue mani si fanno irrequiete. E la spinetta si sveglia in un chiasso di note saltellanti: Dio, che foga! Addio vecchiezza! L'incanto è perfetto, e si annulla ogni coscienza dei limiti materiali; l'anima umana perde la memoria degli inganni del reale, e vive profondata nella sua verità, beata solo di sè, recinta nel suo sogno come nella più solida realtà. Abbiamo l'estasi, il periodo supremo nella vita dello spirito, e il poeta si è sciolto nell'infinito sorriso che lo sazia, e da noi lentamente s'allontana. Come s'allontana quel vecchio dalla realtà dei suoi anni, dalla sua disgrazia, dalla sua arida vita, dal senso della sordità: ora il suo cuore fa tic-tac, tic-tac, sul ritmo della musica, il sangue corre ai pomelli delle guancie, e brillano gli occhi, e le labbra mormorano: — « Egli s'abbandonava indietro sulla seggiola a tamburello, con le braccia stese, le palpebre socchiuse. Una furia d'allegri, d'andantini, di fughe turbinose, gli turbinava dentro nell'anima. » — Ma l'estasi è il culmine, è l'attimo: l'indugio non vi si tollera, se non si vuole l'ineffabile stilizzato, il non so che languente e di basso idillio: sul puro nebbioso culmine non c'è posto che per il silenzio malinconico; a voler uscire da quella stasi, bisogna ridiscendere. Ridiscendiamo sulla terra, a poco a poco; ci si può provare a sor-

ridere, un sorriso già un pò meno rapito e leggermente canzonatorio per il recente inebbriamento ci può riconciliare col mondo prosaico. E il poeta discende lentamente; mentre il suo occhio è ancora assonnato, le sue labbra già abbozzano quel sorriso maliziosetto. Sicuro: bisogna fare i conti con la realtà. E anche il vecchietto prova a rappaciarsi, e scuote la testa come per canzonarsi: «... Dolcemente, sfiorando appena con le dita la tastiera, egli mormorò, dondolando il capo:

Cara, non dubitar....

Cimarosa... Ah! Cimarosa! Perchè lo ricordava sempre, sempre?... Il piede batteva il tempo sul tappetino, la voce continuava come un soffio:

Pria che spunti in ciel l' aurora
Cheti cheti, a lento passo,
Scenderemo fino abbasso
Che nessun ci sentirà...

Il vecchietto si lasciava trascinare:

Fuggiremo pian pianino,
Per la porta del giardino.... »

La melodia, da musicale, è diventata analitica; prima era nascosta nel periodo della prosa dell'artista, ora si è riversata nelle forme precise e convenzionali di un' arietta; è diventata melodia di parole; perchè la parola è analisi, distinzione, precisione, e se analizzate il mondo dell'estasi, esso svanisce innanzi come poesia, e vi si increspa graziosamente. Voi perciò sentite un sorriso canzonatorio serpeggiante per quei versicoli da melodramma. Che volete? pare che ci

dica il poeta: mi ero un po' dimenticato, con l'arte di mezzo, e l'aria del bel settecento, e col cuore che non è vecchio ancora; perdonate! Quella musichetta in quella stanza, con quel vecchietto, con quei mobili dorati, in quel tepido tramonto di giugno, era una cosa deliziosa assai. Tanto che perfino le cose applaudivano. « E la melodia empiva la cameretta. Vi rimetteva il bel tempo d'una volta, il bel tempo d'allora. Tremava per l'aria, sfiorava le pareti, passava sui mobili come una carezza, saliva al soffitto come un profumo del tempo. Un susurro si partiva dalle pareti, dai mobili, dai ritratti, dagli angoli pieni d'ombra e di ricordi, tutta la stanzuccia vibrava applaudendo. » — E' vero la vita è prosaica; gli anni sono gli anni, e la realtà è un po' tiranna; ma intanto, vedete, c' è sempre un'ora nella nostra vita in cui le nostre mani possono scivolare sulla tastiera di una spinetta, e tante cose addormentate, lontane, finite, si levano sotto le dita...

Tutto, tutto se scorda,
tutto o se cagna o more
e na chitarra è ammore,
ca nun tene una corda.

Ma, tremanno, sta mano
cierte vote se scorda:
e torna 'a prima corda
a tentà, chiano chiano.

E nu suono ca sceta
tante cose, o addurmute,
o luntane, o fenute,
esce 'a sotto a sti ddeta...

Riproviamo ancora un poco—ci dice il poeta, e an-

che il vecchietto si china a rovistare, le mani impazienti, tra le carte musicali, cercando certo suo menuetto, scritto ai giorni della gaia giovinezza. Menuetto settecento! Il vecchio sorride al ricordo: pare che, musa presente, sia ancora lì l'antica ispiratrice: una piccola damina bionda dagli occhi azzurri, dalla pelle liscia e rosea, dalla bocca amabile, vestita da un corpettino da contadinella, scarlatto, a sbuffi di merletto antico, un neo sotto l'occhio, la cipria nei capelli. Vedete poi che la giovinezza si eterna nella memoria!

« Ma che d'è sta vita nosta! Quant'è amara e quant'è triste! », questa è la voce più profonda della poesia moderna; e, a questo punto, pare che essa si levi, improvvisa, a penetrare come suono di tristezza nel mondo dei sogni. Non é più il nostro il secolo delle favole melodiose e idilliche, dove si componeva senza sforzo, senza lotta, senza il sentimento del distacco, la dissonanza della vita; il secolo nostro è il secolo della religiosità pessimistica di Foscolo, il secolo della gelida coscienza del dolore umano del Leopardi, il secolo della rassegnazione cristiana del Manzoni, il secolo della pietà per i poveri diavoli e del taciturno fatalismo del Verga. Non l'idillio di Arcadia, ma l'idillio che conosce la scissura, la contraddizione, la catastrofe; non più la composizione fittizia del reale con l'ideale, ma il conflitto, il disaccordo, il momentaneo inebbriamento, e poi il disinganno doloroso, e infine, magari, la memoria incantata, della pena. — Così, il povero vecchio ora è riafferrato dalla signoria della sua disgrazia, violenta, implacabile; muore la musica, muore l'armonia in un profondo silenzio. Il volto di lui si muta; non più ridono gli occhi dietro i vetri lucenti, non più l'anima ride.

Egli si lascia sedurre ancora un poco dal ricordo e rimette le mani sulla tastiera, e tenta qualche nota dell'adagino, « un delizioso *fa minore* pel quale ella chiudeva gli occhi e abbandonava il capo sui cuscini del divano ». — Nulla! — « Gli tornò il primo impeto di collera, come nessun'armonia gli arrivava all'orecchio. Si chinò, accostò il capo alla tastiera, i polpastrelli percotevano, due volte, tre volte... Nulla, nulla; qualcosa d'indistinto, di vago, un soffio. Davvero tutto era finito, proprio tutto. Un'immensa amarezza gli strinse il cuore, le mani si raffreddarono, madide. Il vecchietto, poggiato il braccio all'angolo della spinetta, abbandonata la testa sul braccio, rimase immobile. Pareva dormisse. » Questa è la catastrofe della *visione*. Tragedia? Non direi: siamo, abbiamo detto, nel regno della visione. Il Di Giacomo non ha l'anima adulta di un Verga, e però la logica crudele della vita non gli impietra le lagrime, non gli dà quella impassibilità piena di cordoglio, quel muto e diffidente fatalismo, che abbiamo imparato a conoscere nell'anima dello scrittore siciliano: l'anima del Di Giacomo è ancora giovane e fanciullesca, piena di bisogni espansivi che il dolore ingentilisce ma non rode. Ora egli con gli occhi lacrimosi può volgersi ancora alla contemplazione del paesaggio:

Annottava; l'ombre si raffittivano nella camera, vi mettevano larghe macchie d'oscurità intorno alle quali ogni cosa nuotava in una dolce confusione di linee. Perdeva la stradicciuola la sua gente e il romore; un impreciso mormorio ne saliva e penetrava nella stanzetta come un soffio. E la stanzetta taceva, in una gran pace. Pure, il malinconico silenzio, di tanto in tanto era rotto. Si sarebbe detto che lì, dietro la spinetta, nell'ombra, qualcuno singhiozzasse.

Quelle ombre che si raffittiscono, quelle larghe macchie d'oscurità, quella dolce confusione di linee, e quel mormorio di vita che sale dalla stradicciuola come un soffio, e quel malinconico silenzio e quella grande pace, creano un nimbo, un' atmosfera di sogno alla catastrofe: la pena è diventata ricordo, e invasa dal colore del paesaggio, si offusca, come in aria lontana. La catastrofe appena abbozzata è già scorporata, fatta impressione e sentimento ricordevole. « Si sarebbe detto che lì, dietro la spinetta, nell'ombra, qualcuno singhiozzasse. » — Non c'è la rappresentazione, ma l'impressione, non c'è l'affermazione ma l'indizio: siamo rientrati nel regno musicale dell'indefinito.

III. LA MUSA POPOLARE E L'UNITÀ DELL'OPERA DIGIACOMIANA.

Questo è quello che noi, in principio di queste pagine, chiamavamo realismo fantastico e che forse ora con maggiore comprensività possiamo dire musicale; poichè la curiosità veristica dello scrittore procede da una disposizione lirica, per la quale egli, fatto vivamente sensibile, avverte i moti più fuggevoli del mondo esterno, i colori e le sfumature di un quadro reale, le voci e i suoni più sottili della vita; vibrazioni lievi, che compone armonicamente, come desideroso di accompagnare ogni tristezza e ogni gioia, le crudeltà e le delicatezze della vita, con un lene commento melodico. Quelle malinconiche fantasie, quelle estasi, quell' assorto meditare

su tutto e su nulla, quell'incantamento che abbiamo riconosciuto nell' artista, sono in tutto un tremolio di vibrazioni, e allettano un senso di tenerezza per le cose in sè, come se si volessero penetrarle tutte di dolcezza di musica e di mistero. L'interesse realistico del Di Giacomo, in questo senso, è interesse musicale; non c'è in lui, se non raramente, la rappresentazione veristica, per il gusto della precisione e corrispondenza oggettivistica della verità naturale; anche in lui, come nel suo grande compagno siciliano, il verismo non è una formula, un precetto, ma un atteggiamento originale della fantasia. Il Verga fu verista, per un senso tragico e fatalistico del mondo, e in lui la compassionalità, per essere schietta e vigorosa, ebbe bisogno di urtare a vivo le pene e le miserie della vita, e il suo fu un realismo epico-tragico; il Di Giacomo dal suo canto, per quel dolce e lene orgasmo musicale in cui par che si smemori la sua mente, è tratto da un sentimento di tenerezza a trovare un' anima, un colore, un profumo, un susurro in tutte le cose. Diversa l'ispirazione, diversa anche la tecnica della rappresentazione nei due scrittori: il racconto veristico del Verga par che s' impietri, in una forma nuda, oggettiva, impersonale, come l'artista fosse premuto e quasi schiacciato da quel suo senso tragico-fatalistico del mondo, e pudore della pena e rassegnazione gli vietino ogni effusione che sciolga il groppo delle sue lagrime; il racconto veristico del Di Giacomo, animato e percorso da un brivido di musicalità, dà invece al poeta la curiosità e la dolcezza della confessione, gli scioglie il cuore, gli intenerisce la voce, gli vela gli occhi, lo invita all' espansione lirica e a cullarsi nella *distesa* di un

motivo, a rimormorare tra se e se un ritornello che gli raddolcia la pena.

Ciò che fa chiaro il rapporto tra l'ispirazione musicale e la forma personale di effusione del Di Giacomo; se nel Verga c'è l'epos, in cui la vita si muove e parla e dolora con le stesse parole dei protagonisti e il narratore si vela dietro a quelle, nello scrittore napoletano c'è evocato il momento lirico dello spirito, per il quale tutti i varii aspetti del reale acquistano l'accento unico e personale del poeta: ogni cosa par si risvegli per suggestione di un susurro musicale che parta dal suo animo, cosicchè tutto il mondo prende il colore, il tono, il profumo di quello stato spirituale dell'artista, e si inebbria della sua stessa ebbrezza; ed è lui sempre, quindi, quello che signoreggia ed accorda quel suo mondo di colori, di suoni, di dolori e di gioie. Verismo musicale, e però forma personale, lirica, sempre; verismo che investe e soffia lo spirito della melodia non solo negli uomini ma anche nelle cose. Il pathos dello scrittore siciliano, è pathos di uomo per gli uomini, e in lui il paesaggio, per esempio, vive non mai solo ma nello scoppio del sentimento umano, come assorbito dalle pene e nell'anima dei protagonisti; — nel Di Giacomo esso invece può avere vita autonoma, perchè il sentimento lirico dell'artista esplica la vita non dal solo cuore degli uomini, ma da tutti gli aspetti delle cose, defunte o presenti, inanimate o animate; sicchè, nella sua poesia, il paesaggio, la vita del passato e la vita del presente, le carte ingiallite di un libro settecentesco e l'amore maturo per una donna *appassoliata*, hanno un'eguale dignità poetica.

Donde quella sua sensibilità varia e sottile, capace di avvertire le più sottili sfumature, i rumori più evanescenti, i profumi più vaghi. « Cominciava il banchetto dei tarli a sera e, nel grave silenzio, pareva che un'unghia umana lievemente grattasse sul legno.» Sono avvertimenti, che può avere solo colui che vince i rumori del mondo per una musica intima che ha il potere suggestivo di soggiogare tutto a sè, in un grave silenzio. « Lo scaccino si dimenticava, assorto. Di tratto in tratto, all'altro capo della chiesa, cadeva un pezzetto di travicello roso, un frantumo dall'organo sconnesso, e un lieve nube di polvere si diffondeva intorno. Pei finestroni sconquassati piovevano ombre fitte, che più si addensavano. Era l'ora in cui la chiesa si concedeva all'oscurità » (1). Quel pezzetto di travicello roso, quel frantumo dell'organo sconnesso, quella lieve nube di polvere che si diffondeva intorno, sono nulla e sono tutto; sono la vita, la melodia, la tenerezza accorata di tutte quelle cose in decadenza; in quelle ombre fitte, che più s'addensano, la chiesa, quasi diventata un'anima corporea, *si concede* all'oscurità, come per un misterioso abbraccio tra il sonno e il silenzio.

A questo realismo lirico o musicale vanno ricollegate situazioni singolari dove, d'un tratto, il controllo della realtà è allentato e l'artista, felice di quella improvvisa liberazione, si concede alla fantasticheria che è fine a se stessa, a racconti che decadono nell'inverosimile, a immaginazioni che hanno del fiabesco, ad avventure artificiate che trovano un epilogo fuori della logica reale. Allora il potere di fantasia nel Di Giacomo si presenta nella forma più rozza e nella sua naturalità psicologica; e. in questo bisogno

(1) *Gabriele* in *Novelle Napolitane.*

indisciplinato delle larve dei sogni, si scopre, nella materialità dei suoi affetti, l'anima essenzialmente popolaresca dell'artista. Il popolo è povero d'idee e ricco d'immaginazione; e la sua arte non è tanto ricca di sviluppi dialettici, quanto di favole curiose e di suoni. Il popolo è tutto in quel delizioso riprendere un motivo e trattenerlo nell'orecchio, sulle labbra, finchè la parola non perde corpo e si dissolve nella musica pura; così come d'altro canto esso sa impegnarsi con ardore nella leggenda, negli accidenti straordinarii, bizzarri, patetici, romanzeschi. Dalla musica vaga, senza parole, alla fantasticheria, alla fiaba, alla romanticheria inverisimile, il passaggio è ovvio e necessario. Allora vengono fuori le novelle *Pipa e Boccale*, dove la fantasia non ha un limite nella realtà, ma si sbizzarisce, esente da ogni freno, nel regno del capriccio e del combinatorio. E vengono fuori parecchi bozzetti in versi che hanno un epilogo fiabesco e, tra questi, artisticamente felice, *'On Aceno 'e fuoco*, dove un povevo gobbo, sguattero, innamorato della figliuola del suo cuoco, quando questa è passata a nozze con un altro, sparisce dal mondo, lasciando come residuo di sè un pizzico di cenere sul focolare e nulla più.

— E ncopp' 'o fucularo
Ollaò! Lairà!
'E cennere nu pizzeco
ce steva... e niente cchiù!

Così, anche in taluni scritti di erudizione, come nella *Bottega del Bello Gasparre e basta così* (1), lo scrittore può immaginare la strana visita di un defunto — un vecchietto gobbo del settecento, in parrucca incipriata e in giamberga color viola — il quale, in una serataccia di inverno, va a trovare il nostro poeta per suggerirgli la correzione di una notizia tradizionale che sta molto a cuore all'ultramondano visitatore. In questi casi, ritroviamo quella che è la facoltà fantastica dello scrittore irrigidita in una maniera, in un'abitudine vezzosa; buona per altro a scoprirci questo suo bisogno inconcutibile, bisogno anche psicologico oltre che artistico, di trasferirsi in un mondo dove la realtà sia subordinata al sogno e all'ingenua menzogna.

(1) Nel volume *Napoli, Figure e paesi*, Perrella, 1919.

Tracce di questo snervarsi della fantasia, assai visibili, possono anche ritrovarsi nel celebre poemetto d'*'O Munasterio*, dove accanto a dei frammenti belli, abbiamo un esuberare della vena sentimentalistica, non tenuta a freno da quell'equilibrio realistico che è intrinseco ad altri bozzetti, anche dei più illuminati dal sogno; favorita anzi in questo caso, da un certo tal cattivo gusto popolaresco per le romanticherie d'amore. Anche la conclusione del poemetto — una voce che giunge da sotterra, del frate innamorato, che si querela contro la sua fanciulla che viene a cogliere le rose sulla sua tomba e gli turba il sonno della morte — è arbitraria e volgarmente patetica.

Per l'appunto, le novelle *Pipa* e *Boccale* (1), finora apparse ai critici quasi come scritti che sconfinino e discordino dall'intimo mondo digiacomiano, sono per questo lato assai istruttive. Anche a considerarle come dilettantesche esercitazioni letterarie sulle

(1) *Pipa e Boccale*. — Racconti fantastici. — Bideri, Napoli 1898. Ma la più parte di essi sono stati scritti parecchi anni prima, tra l''80 e l''83 e pubblicati sul *Corriere del Mattino* di Napoli di quel tempo.

tracce della novellistica di Hoffman o dell'Erkmann-Chatrian, non si può dire assolutamente che si tratti di un capriccio giovanile, senza motivo e senza necessità. Sono novelle straordinarie, bensì; ma sono anche un primo esperimento delle facoltà fantastiche dello scrittore, oltrechè dei suoi gusti pittorici per i luoghi e per i costumi; fusione di verità e di fantasia, un' impressione pittorica dei luoghi, distribuita, come fondo di scena, al bizzarro spettacolo degli avvenimenti che vi seguono.

Racconti bizzarri, estranei alla realtà e alla logica della vita; e che mancano di quel brivido tragico, di quel soffio maligno, che è come l'ispirazione e la giustificazione dei mondi inverosimili, folli e grotteschi dei maestri presi a modello. L'inverisimile, nel Di Giacomo, più che tragico è curioso; il grottesco più che ammaliziato artisticamente è ingenuo e rozzo; la follia più che parosamente sfrenata, è capricciosa e combinata; e tutto tende dallo straordinario al fiabesco, dalla complessità malata all' ingenuo stupore popolaresco. È idillica la rievocazione colorita dei luoghi e degli ambienti di una cittadina tedesca, ed è stranamente discordante con quella pace la bizzarria degli avvenimenti e la maniaca vita che vi conducono i personaggi; la pipa e il boccale sarebbero gli ideali sereni di quei bravi professori e studenti di Norimberga e di Erlangen, eppure un po' tutti conoscono la via lugubre del manicomio o del cimitero dei violenti. C'è uno scienziato, che ruba tutti i cani e i gatti del paese per sottoporli ad esperimenti scientifici, e infetto di idrofobia muore abbaiando, tra atroci spasimi (*Brutus*); un naturalista, maniaco ricercatore di insetti e vermiciatoli rari, che, contendendo a un suo amico un bellissimo coleottero, l'*Odocantura Melanura*,

l'unico che mancasse alla sua collezione, viene precipitato in un burrone dal suo compagno e amico di ricerche; un signore feudale che attende annualmente con superstizione misteriosa un vaso di garofani rossi da una famiglia vassalla, e rimane ammutolito e stranamente atterrito quel giorno che gli si annunzia che la pianta si è inaridita e che l' ultima discendente della famiglia, Fridolina, una bella contadina diciottenne, sua vittima d'amore, è morta (*Garofani rossi*); un amico che muore davanti al poeta, mentre sorbisce il caffè e fuma tranquillamente, freddato dal colpetto battutogli sul capo con la nocca del medio da un fantasma avvolto in un bianchissimo camice e coperto il cranio di un gran cappello a cuffia (*La fine di Barth*). In un manicomio, una pazza malinconica, pallida, bionda, dal profilo puro e dolce, dai grandi occhi azzurri e pieni di dolore, dalle chiome d' oro, dalla voce che ha suoni penetranti e misteriosi, ripete al poeta, con ossessionante tristezza, « dimmi, dimmi, ricordi? »: essa è la sorella carnale del visitatore, il quale prima d'allora l'aveva conosciuto come amica, perchè, figliuola della colpa, era vissuta lontana dalla casa paterna; ora quell'incontro inaspettato in un manicomio scioglie l'enimma doloroso e rivela all' ignaro un terribile dramma domestico (*Erinnerst Du Dich?*) (1).

Fatti terribili, che galleggiano di su un lago di colori paesistici tranquilli, calmi, ispirativi, malinconici; fatti che sono un pretesto al colore, alla fantasia, all'ingenua brama popolaresca dello straordinario e del fiabesco. Qui l'assurdo, il grottesco, il macabro hanno lo stesso valore ideale che il tragico nell'opera digiacomia-

(1) Questa novella è stata compresa recentemente dal Poeta nella raccolta *L'Ignoto* (Carrabba, Lanciano 1920).

na; c'è l'elemento pittorico dello straordinario, lo stupore fanciullesco per la favola assurda, la liquida gioia del coloritore, libero di creare un libero paesaggio a un fantastico mondo di avvenimenti che vanno dal mostruoso all'assurdo. Invero, in tali novelle, l'assurdo spesse volte difetta di quell'alta logica artistica che hanno sempre i mondi fantastici della vera poesia; in ciò consiste la loro inferiorità rispetto ai piccoli bozzetti dialettali, dove la rappresentazione del grottesco e del macabro ha un rilievo potente e impressionante, come in quel sonetto (*Ll'acciso*), in cui una donnicciuola getta una catinella d'acqua su un cadavere, disteso davanti casa sua, e che essa, all'incerto lume dell'alba, ha scambiato per un ubbriaco:

Pe mbriaco 'o pigliaino albante iuorno;
lle s'accustaie na femmena vicino,
e se mettette a ffa': — Te miette scuorno?!...
Puorco! A primma matina, vive vino!...

Vino? Era sanco. Lle parette vino,
nterra, na macchia 'e sanco friddo e muollo...
— Sciù! Nnanz' 'a cchiesa 'e Santo Severino!...
E lle menaie nu cato d'acqua ncuollo...

O come in qnell'altra poesia di *Angeleca*, dove un ubbriaco vaneggia e cantarella con umoristica tristezza perchè vede un lume acceso nella camera della sua amata credendo che vi si celebri il suo festino nuziale; mentre poi apprende che la donna vi giace cadavere, e il disgraziato s'allontana travestendo la notizia datagli dal portinaio nella dolorosa ilarità di un ritornello: Uhi là! La... ra... la... lò!

Ma la natura artistica del macabro e del grottesco

nel Di Giacomo, dicevamo, non differisce da quella del tragico; è sempre l'artista di popolo, ingenuo, meravigliato, atterrito, fantastico, quello che si interessa a tali particolari forti di vita, e non l'artista complesso, cupamente disperato e sofferente, o diabolicamente scaltro. L'artista di popolo, di una tragedia, non scorge che lo spettacolo (colore) e il fatto per i commenti e i sentimenti che suscita nella moltitudine (il coro), ed egli non segue tanto l'azione nel suo complesso esplicarsi e nelle intime vicende psicologiche, quanto corre alla catastrofe. Come il fiabesco, così il macabro, il grottesco, il tragico nel loro lato pittorico e nella loro possibilità di avvenimenti straordinarî e fantastici, sono l'ispirazione di cotesto artista di popolo; il quale appunto non patisce di perdersi nelle lunghe e complicate ambagi del sentimento, ma subito precipita alle soluzioni estreme, e si riempie gli occhi dello spettacolo e nelle lagrime s'inebria della sua pietà.

Giacchè il popolo non è scaltrito nelle analisi ma coglie quello che è il lato sintetico di un avvenimento; il dramma per esso comincia dove non è più un processo, ma già un atto e, direi, un fatto; comincia con la catastrofe, quando si leva il lamento, intorno al gesto compiuto, dall'anima della folla, bonariamente curiosa del dolore altrui e di quel suo stesso impietosirsi impietosita.

Ora, cotesto mondo digiacomiano, nei suoi varî momenti ideali così come li siamo di scorcio venuti illuminando, potrebbe apparire contraddittorio, e non è; poichè il Di Giacomo ci ha offerto il miracolo di una poesia artisticamente assai fine e che è al tempo stesso poesia popolare. Dalla capacità

creativa del paesaggio alla sensibilità musicale; dal realismo alla contemplazione fantastica; dalla minuta erudizione alla *rêverie*; dal delicato e malinconico, al particolare macabro e grottesco e al fatto tragico; dal verismo al fiabesco, sono tutti momenti che potrebbero apparire slegati o contraddittori e non sono. Su tutti e su tutto signoreggia sempre la Musa popolare; la Musa popolare che sa avere un ingenuo senso della natura e che, povera di idee e di sviluppi dialettici, è ricca di suoni, e di un motivo e di un colore sa farsi un ritornello di parole, e su quelle parole che ritornano sempre si indugia, trattenendole deliziosamente nell'orecchio, fino a investirle e consumarle tutte nella sua armonia (paesaggio e musica); la Musa popolare che vive in mezzo alle miserie, ai dolori, al vizio, e che ha pur un raggio di sole nell'animo, di gentilezza, di purità, di pietà (realismo e tenerezza fantastica); la Musa popolare, che di un fatto fa subito una leggenda, una fiaba, un racconto superstizioso e pieno d'ingenuo terrore (il verismo e il fiabesco); la Musa popolare che s'interessa alla catastrofe della tragedia come coro, per commentare, compiangere ed applaudire, e per riempirsi, come spettatrice, gli occhi di meraviglia (gusto pittorico dello spettacolo tragico); la Musa popolare, infine, che della storia del passato, quanto meno precisa e illuminata da idee, si finge un quadro di colore sontuoso, idillico, e vede nel passato l'età delle delizie, dell'abbondanza, dell'oro, della poesia, del sogno, fuori di un presente misero, prosaico e assillante (erudizione e rêverie). Il Di Giacomo, questo fine e delicato signore della poesia, ha affetti, desiderî, abbandoni, curiosità e pregiudizî di popolo; e questo è il miracolo della sua arte: un'anima municipale, che s'imbeve del colore del cielo e del mare della sua città, e ci offre il prodigio di un paesaggio senza confini e senza limiti naturali, che di Napoli ha solo il nome, mentre ha la vastità e lo spirito di un mondo novellamente creato; che dalle tristezze e gioie d'amore di una moltitudine umile, rozza, ingenua, trae accenti musicali, eterni e universali, di bacchica gioia e di estasi malinconica; che, premuto da una realtà prosaica e indifferente, possiede il dono di sollevarsi nel regno dei sogni, delle larve, dei ricordi, di un passato defunto per sempre, dove la memoria della pena di questo mondo si tramuta in un ritmo di melodia, di stupefazione malinconica.

Così, cotesta poesia poté essere effusione personale e popolaresca al tempo stesso, lirica e corale, monòdica e policorde: amore, gelosie, galanterie, tradimenti, uccisioni, gridi di festa, ritornelli di malinconia, rimpianto, sogno, incantamento, sono le mille voci in una sola musica; sono le pene e le gioie di un uomo e sono le pene e le gioie del popolo tutto, in modo che da un canto in solitudine è venuto fuori un coro che la moltitudine può cantare in un accordo di voci, in piazza, in casa, nelle campagne, a teatro, sui carri di festa, dappertutto.

Parrebbe proprio che per la poesia digiacomiana si riproduca perennemente quello strano delirio, di cui ci racconta l'artista stesso, per la prima prova della celebre canzone del buon Don Raffaele Sacco *(Te voglio bene assaie)*; quando, alle prime note che vibrarono per l'aria sottile e fresca di una sera d'aprile fuori dalle finestre di un salone gentilizio, dalle vie salirono voci di cantatori, a comporre un *pieno*, inaspettato e sonoro, al finale appassionato: erano voci

di popolani, che coglievano quella poesia come le parole, quelle e non altre, che essi avevano sempre cantate nell' intimità e nel silenzio del cuore, e che adesso facevano, di un tratto, proprie, quasi stessero lì nell'aria, sospese, di nessuno e di tutti. In tal modo, un poeta d'arte, nello scorcio del secolo XIX, ha saputo scrivere, forse primo e certo il più grande nella storia della letteratura italiana, il poema eterno delle tristezze e delle gioie di una moltitudine senza nome, il poema degli affetti rudimentali, vivaci, teneri, appassionati, volubili, discordi, tutto serenando nel sorriso beato della poesia.

IV. LO SVILUPPO POETICO DEL DI GIACOMO

Poeta di una vita di passioni rudimentali e perciò poeta dialettale; egli scrive in dialetto, non perchè il dialetto abbia (come qualcuno ha voluto credere) una deterministica virtù liberatrice dalle superfetazioni letterarie, ma perchè per ogni schietto ed ispirato scrittore la lingua non è strumento, non è ricerca, costruzione e lavorio lessicale per sè, ma inconsapevole elezione e successivo e lento affinamento in una col fantasma poetico. E il fantasma poetico, per il Di Giacomo, era ed è fantasma popolaresco, calato e generato e fuso nella lingua del popolo; e il ritmo dell'arte sua fu dialettale, perchè il dialetto non era per lui puro segno, ma suono, cioè la forma concreta di una vibrazione interna del suo spirito; tanto è vero che, anche dove egli trascorse all' uso di una lingua tecnicamente italiana, trattenne quel colore, quel sapore, quel sorriso delle

vecchie parole, come quel ritmo originario fosse il principio animatore perpetuo della sua fantasia e la musica stessa dei suoi pensieri. E non gli parve di diminuirsi; perchè il dialetto è linguaggio pienamente espressivo e nella sua idealità anch' esso ha valore di espressione totale; solo che l' accento e la potenza storica del dialetto ha i suoi limiti, come fosse la voce di una spiritualità più ristretta, meno sviluppata, più idiotistica e popolare. Ma in fondo quella che è la p o t e n z a dialettale fu ed è anche la capacità creatrice del poeta; il quale non si limitò intrinsecamente per l'uso di una lingua provinciale, poichè il limite era dentro di sè, nella forma dei suoi pensieri e dei suoi sentimenti; e, per lingua virtuosissima e letteratissima che egli avesse potuto adoperare, egli non avrebbe mai saputo sconfinare dal suo mondo, mondo che non si può dire preesistesse ad una espressione ma che nasceva, si svolgeva, si articolava, si organizzava, si faceva discorso, con quella stessa immediatezza con cui l'immagine del fanciullo si sveglia alla vita con un suono, un colore, uno sguardo, un gesto, così che la sua favella è anche la sua anima stessa.

Anche in questo sta la singolarità dell'arte digiacomiana; poichè altri artisti colorarono le forme del loro pensiero nella lingua dialettale, ma avendo quasi la coscienza critica di uno sdoppiamento, come dall'un canto ci fosse il letterato malizioso e dall'altro il popolano a cui il primo dovesse chiedere in prestito la psicologia, e il letterato si travestisse da popolano, non per cantare le sue gioie e le sue pene, ma per satireggiare e istoriografare con l'arguzia vivace o con l'ingenua e grottesca immaginazione epica del popolo (Porta, Belli, Pascarella); o ci furono artisti che un contenuto

letterario tradussero, direi, nel dialetto nativo, quasi illudendosi di raggiungere per tal via effetti di maggiore freschezza e ingenuità, e, come, in verità, tal volta raggiunsero, temprati all' esperienza reale dei sentimenti che sono l'anima storica di un dialetto (Meli); o altri ancora, che furono bensì artisti di popolo, ma che espressero il lato comico, buffonesco, triviale, gaudente, superstizioso, sentimentale, della vita della folla, e modellarono tipi e non crearono uomini, e furono perciò piuttosto scrittori documentarî del costume e non poeti di quella vita che non conosce provincie.

Così, il Di Giacomo rimane l'esempio più singolare e più insigne della poesia di popolo nella nostra storia letteraria; e prima di lui non si saprebbe chi ricordare, se non qualche poeta o un gruppo di poeti dell' ultimo dugento, che, del nuovo secolo che veniva fuori dal lungo travaglio di un millennio, si provarono ad esprimere in una lingua ancora rudimentale (quel volgare che, rispetto al latino storicamente ricco di creatività. poteva dirsi un dialetto) i sentimenti ingenui dell' amore, della malinconia, del ricordo, della nostalgia, quali fiorivano dall'anima del nuovo popolo, con piena e illimitata aderenza a quel ristretto e primitivo mondo di affetti. Neanche più tardi, con la scaltrezza letteraria che ebbero Lorenzo e il Poliziano, si potè avere una poesia di popolo, che, signorile nella forma, fosse ingenuamente popolare nel suo intimo; poichè quegli artisti scrissero poesia per uso del popolo, ma non furono e non si sentirono popolo: furono dei virtuosi di poesia popolare, su per giù con quella stessa destrezza con cui seppero essere poeti umanisti.

E gli altri, gli scrittori in dialetto, quando non de-

caddero nella rappresentazione della commedia caratteristica, della farsa, della maschera, della macchietta, della vita inferiore e tipica del popolo, pure elevandosi nel tono, mostrarono di assistersi sempre, come stessero lì a spiare e cogliere il motto, il frizzo, o il commento immaginoso della folla, per farsene eco; ed essi sparivano dalla scena, ma, sorridenti di malizia, vigilavano nascosti, come piccoli dei che si sollazzassero ai giuochi, alle celie, alle satire, alle fantasie epiche o favolistiche delle moltitudini.

Ma sin le prime poesie digiacomiane sono effusione lirica dell'anima dell'artista; sono affermazione di soggettività, sono note di un poema autobiografico, scritto in centinaia di arie e di canzoni, dove son mille le voci ed una sola è la musica, dove infiniti sono i protagonisti ed uno solo è il cuore. Aprite il canzoniere del poeta napoletano; leggete il primo sonetto della raccolta, uno dei primissimi per composizione (1884), e la prima parola è dettata dall'amore, ed è così immediata e personale l' ispirazione che non vi vien fatto di distinguere il poeta-artista dal poeta-amante, e che se quello è canto di popolo, popolo esso stesso è pure il cantore.

Uocchie de suonno, nire, appassiunate,
ca de lu mmele la ducezza avite,
pecchè, cu sti guardate ca facite,
vuie nu vrasiero mpietto m'appicciate?

Se abbiamo il cervello ingombro di letteratura, se abbiamo quella certa voglia accademica di richiamarci, in una poesia d'amore, a colui che fu il poeta d'amore per eccellenza; potremmo, chi sa con quanto nostro compiacimento, domandarci: che cosa sono questi occhi che accendono un braciere nel petto?

Ve manca la parola e mme parlate,
pare ca senza lacreme chiagnite...

Dunque, essi parlano e non parlano, piangono e non piangono? Siamo alle solite: i consueti concettini, le consuete antitesi graziose; c'è del madrigalesco, si correrà a dire, non c'è del poetico, abbiamo un innamorato, che si vezzeggia o si ascolta, un trovatore, un inventore di dolci rime leggiadre. Così il grande lirico trecentista, spesse volte là dove un tremolìo di poesia vibrava, breve movimento dell'animo, accordava tutto un coro di sillabe e di rime allargando il rapido accenno iniziale in una trama di concetti, di sentimenti riflessi, di carezzate immagini e di virtuosi incontri ed equivoci di parole.

Eppure se leggiamo, con ingenuità, tutto il sonetto, liberi da reminiscenze, noi siamo dolcemente persuasi dal suo tono schietto e immediato; sentiamo che immagini e iperboli non sono un artifizio, ma tutto uno spontaneo incalzare di sentimenti vaghi e immaginosi, premuti da una forza intima, che vieta le pause della riflessione e solo conosce il riposo in un verso che, a mo' di ritornello, sta a capo e a mezzo e alla fine del breve componimento, come una musica in cui tutta la passione dolcemente si spossi e si addorma:

. . . . . .
de sta faccella ianca anema site,
uocchie belle, uocchie doce, uocchie affatate!

Vuie, ca nziemme a li sciure v'arapite
e nziemme cu li sciure ve nzerrate,
sciure de passione mme parite.

Vuie, sentimento de li nnammurate,
m'avite fatto male e lu ssapite,
uocchie de suonno, nire, appassiunate!

Bisogna, appunto, aver l'occhio al tono popolaresco di tutta la poesia; poichè in quel tono noi troviamo in convenienza di ritmo espresse e metafore e iperboli, metafore e iperboli che sono il linguaggio immediato, passionale, del popolo, il quale canta come inebbriato, e l'iperbole gli è necessaria perchè l'amore urge dal cuore ed egli non ristà lì a trovare le parole squisite, raffreddate, temperate all'analisi, per esprimere gli affetti che traboccano tumultuanti in espressioni gesticolate, approssimative, intense di immagini e di suoni. Per te perdo il sonno e l'appetito; per la Madonna ti mangerei como il pane; vorrei essere il figlio di Vittorio Emanuele per sposarti; queste sono quell'altre parole amorose del popolo di *Vita dei campi*, linguaggio rozzo e potente, dove la semplicità realistica delle sillabe è vinta e dimenticata nella eloquente intimità espressiva dei gesti e del sorriso che accompagnano le parole. Nel Di Giacomo, per le sue felici disposizioni melodiche, c'è anche la musica che soccorrerà docile a condensare in un verso, in un accento, in un ritornello, tutta la piena dei sentimenti, e « uocchie de suonno, nire, appassiunate » diventerà « uocchie belle, uocchie doce, uocchie affatate », dove il motivo è lo stesso, ma una nuova dolcezza vi si è aggiunta, il vario modularlo e ripassarlo nei suoni, finchè quelle stesse parole iniziali chiuderanno il canto, perchè l'effusione dei sentimenti vi rifluisca totale, in loro beata lassitudine.

Nè lambiccamento di concetti, nè stento di ritmi,

nè artifizio di affetti; ma arte ingenua, immediata, in cui anche il personaggio poetico della donna è popolare, perchè a differenza delle donne dei mondi poetici complessi e culti, essa vale solo o per il nome o per uno sguardo o per la bellezza diffusa della persona, ed ha una fisionomia di colore e non una fisonomia psicologica, e vive di attimi di vita musicale, più che di un complicato processo storico. Le donne del Di Giacomo sono le donne che può amare un pittore; sono donne che nutrono la fantasia, e che non sconvolgono il cuore, poichè anche il popolo si contenta di dipingere, idoleggiare e cantare, ma non fa abuso di riflessione nell'analisi dei dissidii della passione. Abbiamo allora una rappresentazione sensuale della donna, ma che sfuma a poco a poco in un'aria di sogno o che si perde in un gioco scherzoso della fantasia. Il poeta ama le sue donne per poterle contemplare, rapidamente pennelleggiare e celebrare; esse avranno varî nomi, saranno Nannine e Caroline, ma, invero, la loro individualità si arresta proprio al nome. C'è il genere, non ancora l'individuo, la creatura pittorica e musicale e non la creatura storica, il fantasma con colori un po' generici, e con una psicologia approssimativa ed elementare, quale può essere assunto precisamente, con piena legittimità, in un mondo di poesia popolare. Non solo è donna di popolo quella del Di Giacomo, ma è la donna come è immaginata e carezzata e desiderata dal popolo: la rappresentazione è sensuale, ma c'è tanta tenerezza che il senso è purificato e sanato, e il compiacimento pittoresco della bellezza carnale si risolve, alla fine, in una celebrazione ammirativa e trepidamente affettuosa della bella gioventù in generale, dell'età della freschezza e dell'amore, quale è

sentita ed amata, con ingenuità di desiderî e con trepidazione di affetti, dall'anima semplice e sana delle moltitudini.

Ncopp' 'e Cchianche, 'int' 'a na chianca
aggio visto a na chianchera,
cu nu crespo 'e seta ianca,
cu ciert' uocchie 'e seta nera,
e, da tanno, sto passanno
sulamente p' 'a guardà,
ncopp' 'e Cchianche 'a Carità.

L'amore è ammirazione; la sensuale evocazione si è castigata in colori gai e sorridenti, e il desiderio si è fermato nello sguardo: *e, da tanno sto passanno sulamente p' 'a guardà!*

Ma nell'iperbolico stato d'animo del poeta di popolo, c'è anche come un'implicita coscienza di tale iperbolismo passionale; coscienza che aleggia come fosse un sorriso leggermente canzonatorio che accompagni, quasi come correzione maliziosa, l'ebbrietà della parole. In tale malizia è il segreto dell'equilibrio di talune poesie, le quali sconfinerebbero nel manierato metaforico e nell'esagerazione affettata, se non fossero sorrette da una intima critica di sè che compie il poeta, pur nell'atto stesso che si abbandona al fervore del canto. Nell'elevarsi del tono della voce, calda di passione, gli occhi saputi sorridono giocondamente.

Donn' Amalia 'a Speranzella,
quanno frie paste crisciute,
mena ll' oro 'int' 'a tiella,
donn' Amalia 'a Speranzella.

Che bellezza chillu naso
ncriccatiello e appuntutiello,

chella vocca 'e bammeniello,
e chill' uocchie, e chella faccia
mmiezo 'e tittole e 'a vurraccia!

Pe sta femmena cianciosa
io farria qualunque cosa!...
Piscitiello addeventasse,
dint' 'o sciore m' avutasse,
m' afferrasse sta manella,
mme menasse 'int' 'a tiella
donn' Amalia 'a Speranzella!

Dove è tutto un folleggiare di desiderî, in cui l'ebbrezza del cuore e della voce è subitamente rischiarata da un tacito sorriso di consapevolezza per la amabile insania.

Pure dobbiamo soggiungere che la canzonetta e la macchietta della letteratura napoletana non rimangono senza influenze su cotesti primi canti del poeta; anche in cotesta ultima poesiola, piena di graziosa civetteria, ci è qualche cosa di gesticolato e di canterellato, per noi dispiacevole, che al poeta deriva da tutta una educazione e tradizione letteraria indigena. Quella letteratura che si può sospettare esclusa dall'arte digiacomiana perchè arte dialettale, vi fa pure le sue incursioni non come letteratura dotta, ma come letteratura popolare. La capacità espressiva del Di Giacomo, in questo periodo, è stretta tra un limite estremo di lirismo e l'altro di realismo costumistico: ma scarse sono le prove in cui l'effusione tumultuaria ed esaltata dei sentimenti è governata e sorretta da un'intima legge di equilibrio e di armonia. Il poeta ingenuo, cantore di sè e del popolo a un tempo, in questo primo periodo, è più spesso un'aspirazione che una effettiva realtà; il tentativo di lirica personale è spesso disturbato dalle varie forme di letteratura popolare; ma, quel che importa, è che tale affermazione di soggettività ci sia, sia pure in modo incomposto, ma così insistente che ci fa sicuri di una travagliata ricchezza di motivi lirici originali che verranno un giorno o l'altro alla luce. C'è idealismo sentimentale da una parte e realismo violento dall'altro; il colore non è tanto puro, che non contrasti rozzamente con uno stato d'animo che vorrebbe essere fine e discreto, e dall'altra parte un ritmo iniziale di lirica è sovente ingrossato in espressioni genericamente melodiche. Ma dove tale temperamento tra il sentimento e l'immagine, tra la lirica effusione degli affetti e il colore realistico del quadro è raggiunto, ivi si hanno le prime schiette note di poesia della vita artistica digiacomiana.

E' stato messo in luce dalla critica precedente il significato assai notevole che hanno i sonetti di *'O funneco verde* (1886) nello svolgimento del nostro poeta; e non saremo proprio noi, per i quali anche *Pipa e Boccale*, il libro più strano del Di Giacomo, si giustifica pienamente nella dialettica creatrice dell'artista, a negare tale significato storico a cotesto gruppo di sonetti. Ma dobbiamo affrettarci a dire che, anche in questa nuova fase di processo artistico, siamo sempre lontani da quel centro di poesia che irraggia di luce di vera gloria il suo creatore. I sonetti di *'O funneco verde*, in gran parte risentono di una ispirazione ancora letteraria, e di letteratura costumistica; ci pare che lo scrittore, ivi, sia tratto ad esemplarsi su esempî illustri di altri poeti dialettali, come il Belli, che furono maestri nel cogliere dialoghi e scene curiose di popolo. Quasi tutti i sonetti di questa raccolta sono quadretti di costume, e ora vi si svi-

luppa il dialogo di due campioni della malavita, che si scambiano la sfida per un duello camorristico (*Ll' appuntamento p' 'o dichiaramento*); ora vi si colorisce la figura esosa della piccola usuraia che, impassibile, inesorabile, chiede, il sangue suo, dice lei, alla povera gente indebitata (*'O nteresse*); e ora vi si illuminano le geste bizzarre e misteriose di una fattucchiera. dalle quali una povera ragazza vuol trarre gli auspicî del suo amore (*'A fattura*). Sempre, costumanze tipiche napoletane, il giuoco piccolo, l'estrazione, gli scongiuri dopo una mala ventura, o personaggi caratteristici, come quella mamma del popolo che parla, tra sdegnata e atterrita, della figliuola che si è data alla *vita* e che infine cede a un moto di orgoglio e di compiacenza, perchè ha veduta la figlia adorna come una signorona (che sciucquaglie, cummà, c'oro, c'anella! E c'addore purtava, e che merlette!...); o quella levatrice che mentre si veste in furia, di notte per correre a prestare la sua opera, si accende in un piccolo contrasto col suo cliente che attende impaziente, fuori dell'uscio; e altri soggetti della vita napoletana, che possono dirsi i *tipi* e le *maschere* di una nuova commedia dell' arte, che, a Napoli, in quest'ultimo quarantennio, dopo gli esempi più illustri del Di Giacomo e del Russo, hanno avuto molto successo pratico per opera di scrittori di teatro e di caffè-concerto.

Certamente, nei riguardi personali dello scrittore, una nota nuova si coglie in questo genere di bozzetti: la sua capacità a straniarsi dal proprio egocentrismo sentimentale, per riversarsi nell'obbiettivismo determinato e rigoroso dei quadri della vita popolare. Non solo; ma vi ricorrono espressioni epigrammatiche, che definiscono subitamente tipi umani

e situazioni di vita, lasciando già intravedere un sentimento universale col quale il poeta intenderà le miserie e i costumi del suo piccolo mondo. E vi è poi il dialogo, che costantemente è l' ossatura di cotesti bozzetti, e che è già un principio di dramma e, se non altro, anche se spesso è secco, crudo, un po' sistematico, denota un'aspirazione a vedere la vita nel suo movimento e nel suo vario individuarsi. Solo che esso è spesse volte un dialogo senza sfumature di significati, troppo disinteressato, direi, delle possibili risonanze che potrebbe avere nel cuore del poeta, come fosse tecnicamente fine a se stesso; e manca perciò di quelle pause di musica e di colore che altrove, in avvenire, saranno come la sintesi lirica soggettiva del quadro compiuto in sè, ne saranno come la blanda tregua, il suggestivo commento, il ripensamento fantastico e sognante. Se c'è un difetto in cotesti bozzetti, esso appunto è dovuto alla scrupolosa cura che il poeta ha di fare sparire se stesso; tale riflessa continenza che, in artisti di diversa tempra, più che soffocare la forma soggettiva, la rende più intensa sviluppando un'eloquenza, se si può dire, silenziosa, una eloquenza delle cose, dove tutto l'animo dell'artista si è nascosto e immedesimato, nel Di Giacomo, temperamento ingenuo ed espansivo, riesce all' effetto di inaridire la sua vena fantastica e coloritrice. E per tal via egli potrà fare del verismo, così come lo volevano i teorici della scuola verso il 1880, ma non quel verismo ideale in cui è la salvezza dell'arte eterna. Da un eccessivo prepotere della personalità soggettiva nelle prime due raccolte giovanili di *Sunette antiche* e *Voce luntane*, passiamo a una celebrazione senza vero entusiasmo del quadro naturalistico; dalla sentimentalità un po' irragionevole e diffusa, alla

verità oggettiva troppo esatta e non sempre illuminata dal colore; dai soliloquî fin troppo appassionati del poeta con sè stesso, ai dialoghi fin troppo caratteristici degli estranei. Trapasso che è pure un progresso, poichè il lirismo dell'artista aveva cotesto bisogno di limitare la sua libertà immediata, tentando di riconoscersi nella vita che per un momento gli era parsa si muovesse fuori di lui, di riconoscersi nel mondo dei fatti determinati in sè, dei costumi che sono quelli che sono, e che pareva s' imponessero a lui e gli dettassero legge. Verrà tempo in cui egli non conoscerà altra legge che quella del suo stato d'animo pittorico-umano, e quel mondo esterno si animerà di ben altra vita, riuscendo dal vivo della fantasia creatrice, e da mondo caratteristico e curioso diventando mondo di passione e di sogno.

Intanto non mancano, nei sonetti di *'O Funneco Verde*, tratti veramente poetici, là dove il poeta non cede ancora alle preoccupazioni del costumismo, ed è solo inteso ad esprimere le sue impressioni musicali e pittoriche del paesaggio. Si potrebbe anzi dire che l' ispirazione iniziale di *'O Funneco Verde* sia paesistica, e che a mano a mano essa si sia poi allargata nell'esattezza minuta dei particolari idiotistici, i quali costituirebbero come la vita storica, il retroscena di tutti i giorni, di quel paesaggio. Ma l'artista non è mai tanto se stesso, quanto nel cogliere l'impressione sintetica d' un quadro; e perde di vigore, quando si ferma un po' a lungo nella parte documentaria e analitica di esso. Tale impressione di rapidità poetica può aversi leggendo i primi due sonetti della raccolta, che sono come la presentazione concisa dei luoghi e delle persone, presentazione che ha merito di evocare il quadro, quasi nella forma gesticolata di un dialogo, sicchè esso si genera sotto i nostri occhi, illustrato dai commenti vivaci di bonaria meraviglia dell'intelocutore:

Chist' è *'o Funneco Verde* abbascio Puorto,
addò se dice ca vonno allargà,
e allargassero, sì, nun hanno tuorto,
ca ccà nun se pò manco risciatà!

Dint' a stu vico ntruppecuso e stuorto
manco lu sole se ce pò mpezzà,
e addimannate: uno sulo c' è muorto
pe lu culera de duie anne fa!

Ma sta disgrazzia — sì, pe nu mumento,
vuie ce trasite — nun ve pare overa;
so' muorte vinte? Ne so' nate ciento.

E sta gente nzevata e strellazzera
cresce sempe, e mo so' mille e treciento.
Nun è nu vico. E' na scarrafunera.

Sono particolari realistici, suscitati alla vita in una con le impressioni che il poeta ne riceve, e che aspettano di conchiudersi in una sintesi fantastica che dia alle cose un aspetto solenne e definitivo; sintesi fantastica che abbiamo nel secondo sonetto, mirabile per quel sentimento musicale che rende nel ritmo la sospensione del silenzio di un pomeriggio estivo, quale pesa immobile in uno di cotesti vicoli, e poi per quella vista pittorica e incantata dalle cose che continuano a vivere in quel disumanato silenzio.

E quanno dint' 'o forte de ll' està,
dorme la gente e dormono li ccase,
dint' 'a cuntrora nun se sente n' *a*,
nisciuno vide ascì, nisciuno trase.

Gente ve pare ca nun ce ne sta;
ma che puzza! appilateve lu nase!...
cierti vvote ve saglie a vummecà
sulo vedenno chilli panne spase...

Na funtanella d'acqua d' 'o Serino,
dint'a n'angolo, a ll'ombra, chiacchiarea,
e ghienghe sempe nu catillo chino...

E po'?... Nu muntunciello de menesta,
li scarde verde de na scafarea,
e na gatta affacciata a na fenesta.

Dove la musicalità dei primi versi ci dà il senso melodico di quella estuosità immota dell'aria e di quel respirante silenzio; musicalità, con maestria interrotta in un bel momento, poichè la prima impressione incantata è bruscamente disturbata da una sensazione olfattiva. Passaggio da una impressione all'altra crudamente realistico ma efficacemente espressivo, poichè lo stato d'animo lirico iniziale non poteva sostenersi che rinforzandosi e mescolandosi in nuovi elementi reali. E dopo quella sosta di violento realismo, sa e può ii poeta ricuperare novellamente la forza di musicare e colorire le cose: l'ultimo verso — *e na gatta affacciata a na fenesta* — ci dà quasi il senso fisico, lineare e ritmico, di quella sonnolenta e silenziosa ora canicolare.

'O Funneco Verde fu un esperimento di verismo; ma le forze fantastiche del Di Giacomo tumultuavano bramose d'espansione, sicchè accanto ai quadretti di costume, l'artista si prova in un genere di lirica romantica, di cui il più celebre documento rimane *'O Munasterio* (1887). In questo poemetto siamo fuori dal crudo obbiettivismo, e abbiamo un tentativo di

effusione lirica, che però non riesce a mantenersi in limiti di calma, di purezza e di euritmia. L'ispirazione aveva un motivo iniziale assai vivo e schietto: il canto doveva essere il grido di un amante disingannato che, ritiratosi in un convento, è perpetuamente assillato dalla memoria dell'amore; e che, abbandonandosi a tenere fantasticherie, si illude di prolungare il dolce supplizio della sua passione. L'amore, per il Di Giacomo, sappiamo, non si fa persona determinata in un ideale femminile; così, in questo poemetto, non c'è il vagheggiamento di un viso e di un'anima di donna, poichè la donna anche qui ha una psicologia rudimentale e astratta, ha un colore davanti alla fantasia solo perchè sorge dal fondo di un paesaggio, e con esso si confonde. I ricordi amorosi sono quindi ricordi di luoghi; l'amore si chiama Santa Lucia, luntana e benedetta; l'amore diventa una serata di luna; si culla in una barchetta; si inebbria di odori marini, di frutti e di edera di mare; diventa sospiro di marinaio, che si lascia trascinare dall'eco melodica delle sue canzoni cantate a distesa sull'albero d'un vascello. Poesia di nostalgia, di rimpianto, di rievocazione paesistica; un breve canto, un sogno, l'estasi e la catastrofe: questo poteva essere il poemetto. L'artista invece ne ha voluto fare un romanzo; la situazione era lirica, tesa, e perciò insostenibile e incapace di uno sviluppo analitico, e per quanto egli abbia cercato di scavare nella sua ispirazione, egli non ha potuto però tirar fuori che particolari artificiosamente sentimentali, accessorî fortuiti alla storia intima del protagonista, e perfino astratti ragionamenti moraleggianti e teologizzanti, riuscendo per tal via ad arrestare l'impeto lirico iniziale. Poichè sono tutte amplificazioni, fatti e particolari che non si generano direttamente

dalla situazione lirica originaria, ma tenerezze e affezioni malinconiche smunte laboriosamente dal cuore. E dove non c'è generazione spontanea, ivi c'è ristagno: sicchè il poemetto è una scala infinita di lagni, piati, maledizioni, preghiere e riflessioni, che danno un senso di monotonia e di sazietà. Fra tante concitazioni di memorie, di racconti, di riflessioni, sotto tutte quelle apparenze di vita, si sente, la palude, l'acqua morta. Il Di Giacomo ha una fondamentale incapacità alla lunga analisi psicologica; la sua attitudine poetica è la lirica, non la prosa. Egli non è uno storico dell'anima umana, ma un cantore inebbriato delle tristezze e delle gioie della vita nel loro momento più ingenuo e iniziale; è il poeta fanciullo, che non si travaglia nelle indagini, ma accoglie con subito consentimento, nel proprio cuore, l'altrui cuore, come per miracolo, con tutte le sue nascoste e inesplicate intimità. Tutta l'opera sua è fatta di brevi componimenti, dove il respiro poetico si chiude nel giro di brevi strofe, di pochi tratti novellistici, o di un rapido dialogo scenico; là dove poi egli si indugia a calcare se stesso, ivi è l'artificio, il teatrale, lo spettacoloso, il sentimentale. *'O Munasterio* doveva essere una tenera fantasia, e finì nelle mani del poeta, traviato da un romanticismo popolare di cattivo gusto, con l'essere una sentimentalissima storia di dolci brutti luoghi comuni. La situazione lirica primordiale si è protratta in una specie di delirio lacrimoso e languescente, e solo, a brevi intervalli, essa ci dà scoppî ingenui e ispirati. È vero. Ci sono versi, che sono parole di nostalgia, di ansia di vita, di abbandono malinconico, di dolce incantamento, e quasi gridi di liberazione dalle angustie di una cella conventuale:

Santa Lucia, luntana e benedetta,
è nu martirio si mme viene a mmente!
Quanta suspire dint' a na varchetta,
quanta guardate senza dirce niente!

Frutte 'e mare adduruse, èvera 'e mare,
mare, gulio d' 'a luna ca spuntava,
luna, lanterna de li marenare,
ca dint' 'o specchio 'e ll'acqua se mmirava...

Penzate a me! Nu marenaro er' io,
meglio si a mare me ieva a ghiettare!
T' 'o pozza perdunà sultanto Dio
stu desiderio ca tengo d' 'o mare!

È canto di popolo, ma dove il sentimento esce dal generico e acquista forza e limite nel colore paesistico di cui si imbeve. E dalla lirica si divarca il dramma, ma che appena accennato si conchiude in una esclamazione che ha dello scongiuro popolaresco e della sua forza ingenua: *t' 'o pozza perdunà sultanto Dio — stu desiderio ca tengo d' 'o mare!* Non tutto vi è contenuto, è vero, nei limiti della semplicità e purezza espressiva; c' è qualche superfluità nelle tre quartine, qualche accento sentimentalistico (*quanta suspire...*), qualche determinazione impoetica (*luna, lanterna de li marenare*), suggerita da un tale compiacimento del parallelismo (aveva detto: *mare, gulio d' 'a luna ca spuntava*), e quel passaggio un po' freddo e riflessivo al dramma (*Penzate a me!*); ma in compenso, tutto il breve componimento non manca di slancio lirico e di colore.

Ogne tanto nchiudo ll'uocchie,
nnanze a st'uocchie passa 'o mare,

e de sentere mme pare,
quanno canta n' auciello,
na canzona 'e marenare
ncopp'a n'arbero 'e vasciello....

Scorre nel verso il ritmo del sogno, quel ritmo delle acque del mare, infinito, sotto le palpebre chiuse; e quella vastità ondosa è prima un movimento, un brusio, e poi diventa una canzone che si leva, lassù in alto, quasi a tenzone col canto di un uccello, su quell'albero del vascello, sospesa tra il cielo e le acque.

Un' altra vista:

E d' 'e feneste pe li betriate
trase 'o sole e p' 'a chiesia se spanne,
e vasa 'e scaravattule ndurate,
e se stenne pe terra e ncopp' 'e scanne...

Paese, mare, cielo, e sole: sono la pena e la felicità dell'amore. E' una invasione di luce, uno spaziare del sole, non nel chiuso di un recinto, ma per tutto il vasto mondo. È una festa delle cose tutte: delle finestre, delle vetrate, della chiesa, delle immagini, dei santi, della terra e degli scanni:

Luceno 'e frasche, luceno 'e lampiere
'ncopp' 'a ll'altare 'o calice s'appiccia....

Non sono più dei raggi, ma è un incendio di luce; e in quella festa si accende anche la poesia del ricordo, del rimpianto, della libertà, ma questa volta senza languori e senza filosofemi: fuori della chiesa, passa allegramente una « chiorma d'aucielle », passa « na cumpagnia de passarielle »:

'e strille de priezza 'a chiesa sente....

La chiesa acquista un sentimento, un'anima, una pena anch' essa; la passione amorosa è stata dominata, e dall' individuo si è riversata nelle cose, possedendosi nell' accento genuino dell' arte.

Questi erano i limiti e il primitivo muoversi dell' ispirazione digiacomiana: il ricordo di un paesaggio d'amore, la visione del mare, una canzone rimormorata in immaginazione, una festa di luce nel chiuso di una chiesa, e da tutte quelle cose amate, fantasticate, colorite, il prorompere di un grido schietto e ingenuo di deliberazione:

Ah si tenesse a mammema
io mo nu' starria cca'!
ca sulamente mammema
mme putarria sanà!

o di un canto desolato dell' abbandono:

Avummaria!... Chiagnenno, addenucchiato
ncopp' a li pprete de sta cella mia,
mo ca mme sento sulo e abbandunato,
io mme t' arraccumanno... Avummaria!...

Si sponta dint' a st' uocchie appassiunate
na lacrema 'e piatà pe tanta gente,
si tiene mente a tanta sfurtunate,
Addelurata mia, tieneme mente!

E o muóvete a piatà, Mamma d' ammore,
vedenno 'a vita mia nera accussì,
o ca si no tu spèzzeme stu core,
Madonna bella mia, famme murì!...

Ma nel naufragio sentimentale del poemetto, solo pochi frammenti poetici rimasero a galleggiare.

Pure cotesto poemetto è annunziatore di una ricchezza di motivi e di ritmi, finora ignota negli altri bozzetti dialettali; la varietà del metro essa stessa è indizio di una irrequietudine artistica che non potrà rimanere sterile. Par che il poeta vi faccia delle prove, degli assaggi, per uscire da un troppo particolare soggettivismo e da un troppo esatto oggettivismo, e tenta il racconto lirico, dove possa spiegarsi tutto un processo di analisi psicologica culminante in uno stato d'animo supremo; il problema metrico è già quindi problema artistico. Poichè, in fondo, il Di Giacomo esperimenta nei versi dialettali quello che ha già fatto ottimamente nella prosa delle sue novelle; ed è curioso questo che nelle novelle egli ha già raggiunto la perfezione, ancora giovanissimo, mentre ora tale vittoria lo spinge a uno sforzo ulteriore, a scavare con maggiore immediatezza, nella lingua stessa del popolo e nei ritmi più preferiti del verso, l'espressione del suo mondo poetico. Molti dei bozzetti, raccolti recentemente in *Novelle napolitane*, risalgono al periodo della formazione artistica del poeta dialettale; e nessuno può negare compiutezza e finezza di visione, e medesimezza dello stile col sentimento, in cotesti scritti, dei quali alcuni, non esitiamo a dirlo, sono dei piccoli autentici capolavori. Io penso che l'artista, in questo primo periodo, avesse la coscienza riflessa del suo valore e della sua opera di novelliere in lingua, più che di poeta in dialetto; quasi pesasse su di lui il pregiudizio che l'esercizio del dialetto fosse puro dilettantismo, e che bisognasse lasciar correre dunque i versi dialettali, con noncuranza e pigrizia, come per una

ricreazione del suo spirito e per spasso degli amici. A Napoli tra l' '80 e l' '85, e forse anche dopo, mancò al Di Giacomo un consenso di critica illuminata, che gli suggerisse l' idea un po' esatta della sua capacità; solo con le canzoni di Piedigrotta, egli si reputò chiamato decisamente all' ufficio di poeta dialettale. E cotesta trascuranza per l'opera propria gli rimase poi anche in seguito, quasi vezzosa abitudine di signore della poesia, liberale e modesto; e i raccoglitori del volume ricciardiano della *Poesie*, il Croce e il Gaeta, han durato fatica di ricerca e di scelta, e han provveduto, quasi con piena indipendenza dagli aiuti suoi, per condurre a termine la raccolta, mentre anzi il poeta stranamente e fanciullescamente mormorava dell'ufficio assuntosi da quei suoi intelligenti amici, quasi gli facessero violenza e torto!

Ma l'opera giovanile del Di Giacomo è ancora un problema curioso per altre ragioni. Poichè il nome dell'artista è divenuto familiare in Italia nell'ultimo quindicennio e l'opera sua è stata conosciuta attraverso edizioni agevoli solo da pochi anni, si ha l'impressione che la sua attività artistica, per la quale egli va glorioso, sia quasi coeva alla sua fama stessa. Orbene, il Di Giacomo celebre è di molti anni postumo alla sua opera di creatore; la stagione dei capolavori, come è stata precoce ad aprirsi, così fu precoce a chiudersi, e il periodo più intenso e fecondo di opere va dai primi anni dopo l' '80, a un dipresso fino al '900. La lirica, il teatro e la novella sono di quegli anni giovanili: e *Assunta Spina* è del 1888, e il dramma del 1909 è stato concepito ed elaborato nel primo atto fin dal 1903, e la raccolta *Canzone e Ariette nove* del 1916, è un riecheggiamento

e raffinamento di vecchi motivi, e a noi ci è cara, per due o tre liriche stupende e per quel senso di nostalgia per il bel tempo giovanile d'una volta, musicale e poetico, che vi è perdutamente diffuso:

> Mutive 'e canzone 'e tant'anne,
> 'e tant'anne fa,
> cchiù ddoce, cchiù lente
> turnateme a mmente....

Or dunque il ciclo artistico digiacomiano è di quelli che si compiono rapidamente, e per la natura intrinseca, anche in questo caso, dell' arte stessa. Il Di Giacomo è uno di quegli scrittori, in cui l'infanzia poetica è già essa stessa la vita adulta; giacchè egli è il poeta di quegli stati d'animo aurorali dello spirito, in cui la vita non è ancora una storia complessa ma, direi, una storia leggendaria semplice e vaga, e non è tanto realtà che non sia anche sogno, e non è tanto patimento che non sia anche reminiscenza di pene. Un artista di vasta umanità, destinato a cogliere la vita nel suo vario valore cosmico, e che, in un certo senso, della vita debba farsi lo storico, ha da durare un travaglio di anni e intraprendere tutto un pellegrinaggio di esperienze, per ripiegarsi in sè e segnare uno di quei simboli poetici che chiudono un secolo o suggellano una civiltà; ma là dove gli elementi musicali e pittorici, in una parola lirici, soverchiano la capacità storica del creatore, ivi abbiamo una più rapida risoluzione del travaglio espressivo, e la poesia par che vi si celebri nella sua più stretta e primordiale soggettività: abbiamo allora i poeti *assoluti*, in cui il canto è purissimo, ma breve.

Il Di Giacomo delle *Novelle Napolitane* (la più gran parte videro la luce nell' '84, quando lo scrittore era poco più che ventenne) ci sorprende appunto per la purezza e compiutezza della visione, e per quella piena adesione dello stile alle cose come di luce che piova su di esse e paia invece suscitata dalle cose stesse. I suoi racconti hanno, come le sue più belle poesie, ritmo lirico; anzi, poichè la lirica è sempre movimento e azione interiore, come ogni sua poesia è una novella in embrione, così ogni sua novella è una poesia. Anche i soggetti che vi sono prediletti, e il tremore poetico con cui è spiata la loro vita, ci dicono qualche cosa: sono quasi sempre creature di coscienza crepuscolare, che vi fanno la loro breve apparizione, non già in un viluppo curioso di avvenimenti, ma nella nebbiosità suggestiva di uno stato d'animo ambiguo tra il sogno e la vita. I primitivi, è vero, erano allora di moda nella letteratura veristica; ma mentre altri scrittori colgono la loro realtà misera e inferiore, quasi con la curiosità degli scienziati (Capuana), o con la sentimentalità e il parlottìo lacrimoso delle piccole borghesi (Serao), o, quando è fortuna dell' arte grande, con la penetrazione di chi, alle radici di quella loro vita bruta, scorge il conflitto drammatico delle passioni che è nel fondo di ogni anima umana (Verga), e ancora col fiuto ferino di quel che si agita di sensuale e di belluino nella loro oscura barbarie (D'Annunzio), il Di Giacomo invece scende nei loro cuori per cogliervi il palpito più ingenuo e più fantastico della vita; e non tanto egli chiama alla vita dell' arte quei disgraziati, perchè splendano nella tragica luce d' una passione in cui l'atonia della loro anima repente si scrolli come urtata dalla violenza, quanto piuttosto per un sa-

liente sospiro lirico, per una nota musicale che, vaga, risuona anche nelle anime dei piú semplici e dei più diseredati. Un vecchio sordo e che par viva assente ed escluso dal mondo, si risente e si risveglia a un tenero desiderio di poesia, a un ricordo d'amore, a una trepidazione di musica (*Menuetto*); uno scaccino tisico, languente nel corpo e nello spirito, con la faccia anemica e stupefatta di scemo, mescola, nell'ombra misteriosa e profonda di una vecchia chiesa bizantina, con la pace e il silenzio del luogo, la strana pace disperata dell'anima sua, e in quella chiesa un giorno trova la morte, per un violento sbocco di sangue, senza aiuto, ancora più solo, nella solitudine di tutte quelle cose vecchie in decadenza (*Gabriele*); uno studente, preso in uno stato di malessere, di oppressione e di insofferenza, sotto un cielo bigio e piovigginoso, ritornato a casa, dopo un breve giro senza meta, scioglie violentemente in un pianto dirotto, per una insignificante contrarietà, l'incubo e la tristezza di quel cielo autunnale (*Scirocco*); un recluso, sente tutta la malinconia fredda di un Capodanno, là, rannicchiato in guardina, e quando si affaccia all'inferriata della prigione, due note musicali di rimpianto affiorano sulle sue labbra avvezze al turpiloquio della strada (*In guardina*); una giovane si intristisce nella sua nuova abitazione di sposa, in una stradicciuola solitaria, eccentrica, senza rumori, senza vita, triste nelle lunghe giornate invernali, quando il marito è fuori a guadagnarsi tra stenti e fatiche un miserabile stipendiuccio per vivere. Poi le nasce un bambino: è sordomuto (*Ah non credea mirarti....*).

In tutti cotesti bozzetti quello che ci commuove non è la a volte misera e pietosa catastrofe dei protagonisti, ma la nota nostalgica, melodica e di colore, dei loro stati d'animo; la loro vita ha interesse, più che storico, musicale, giacchè tutta la vita in genere per il nostro poeta non ha una storia obbiettiva che si possa dire decisamente tragica o comica, sensuale o mistica, rassegnata o gaudente, prosaica o idillica, avendo essa valore semplicemente come apparizione vagante nell'onda incerta di una melodia e nelle linee tenere di un leggiadro chiaroscuro. Così la vita è vista da vicino e poi allontanata nella nebbia del ricordo, è interpretata sempre nei suoi moti iniziali ma non compresa mai nelle sue soluzioni estreme, le quali avvengono perchè devono avvenire; ma il poeta non lo sa il perchè, se egli stesso è preso da meraviglia, commozione, da patetica soggezione, e quasi da una riverenza atterrita per la crudeltà di quelle soluzioni. Le catastrofi dunque non sono mai la conclusione fatalmente logica di un concetto fermo che il poeta abbia della vita, ma sono solo il fatto più evidente, più esteriore — e possono anche mancare —, il fatto che consegue a uno stato d'animo, vago, carezzevole, elementare, sognante, il quale rimane sempre il motivo centrale del racconto. Pare al lettore superficiale che la catastrofe sia la cosa più interessante, ma è solo vero che l'interesse creativo del poeta è nel rapido illuminare e governare musicalmente quella folla di ombre e di note che si muove e vagola nel chiuso del cuore umano. Così, per esemplificare, in quel racconto di *Gabriele*, ci percuote più che la tragica fine del disgraziato, il suo stato d'animo tra di ebetudine e di estasi, che si sviluppa nel racconto come un tema melodico: giacchè tutte quelle cose vecchie di quella vecchia chiesa bizantina si animano, nel loro malinconico

disfacimento, come per un soffio nascosto di armonia, nello spirito assorto del protagonista:

Nella desolazione delle sue rovine, deserta e fredda, la chiesa invecchiava in un silenzio di morte.... Lungamente, come il rettore lo aveva lasciato libero, il novello scaccino rimase in contemplazione del coro, conquistato dalla varietà strana di tante minute pitture, che sopra ogni stallo, nell' inquadratura arabeschi, ricordavano santi, o patriarchi o assunzioni e martirii di vergini. Su quel del priore un barbuto simeone circoncideva un piccolo Gesù, reggendolo in una grossissima mano, con a lato, la Vergine e il falegname Giuseppe, dalla bianca barba spiovente.... Eran monaci ossuti dalla deforme testa rasa sulla quale, a uno a uno, si potevano contare i capelli aggiustati in aureola; monaci dal collo taurino, degli occhi astratti, le dita curiosamente sbucanti dall' intreccio delle mani in preghiera, le unghie accuratamente segnate dal paziente artista. Erano martiri beatificati, dalle lunghe facce piagnucolose, dalle vestimenta orlate di stelle; erano pargoli nudi che avevano piedi d'uomini fatti...

Questa che sembrerebbe una visione pittorico-estetica è tutto un sottile commento musicale, che consuona al rapimento dell'animo; il povero scaccino vede con gli occhi e con la sensibilità del poeta, il quale, preso nel leggero vortice di una melodia, acuisce la sua visività pittorica, e si compiace appunto di accompagnare con notazioni minuziose la rappresentazione del quadro, trovando in quel commento come un dolce allettamento di musica. Ed è per tale onda vaga di suoni che sussurra e vibra nell'anima dell'artista, che egli confonde a sè quel miserabile protagonista, identifica la sua visione con quella di lui, preme, direi, sotto la sua personalità

lirica la povera anima di uno scaccino, imprestandole quasi il tono e la sua propria sensibilità.

Da prima la chiesa, piena di calma e di silenzio, gli mise una strana pace nell'anima. Da un capo all'altro la visitò curiosamente, perdendosi in laberinti di corridoi scuri e freddi ove non era mai penetrato il lume del sole. All'imbrunire, quand'essa rimaneva deserta dei pochi devoti che ogni giorno venivano a pigliarvi una infreddatura, egli passava in sagrestia e vi metteva in assetto le vesti sacre, strofinando lo straccetto sulle scansie macchiate d'umido e di polvere, e spazzolava i berretti, e passava in rivista le rotonde scatoline delle ostie, tentato da alcuni pezzettini di essi.

Tutte quelle piccole e insignificanti operazioni sono piene di suggestive pause interiori; tutto si compie come per virtù di un ritmo intimo che ci induce curiosi e taciti per quei laberinti di corridoi scuri e freddi, che ci fa essere minuziosi, meticolosi, gelosi, in quel dare assetto a cose piccole e materiali, e che ci dà strane piccole voglie di malati ed esitanze ingenue di fanciulli.

Di tanto in tanto riposava, addossato allo stipo, le labbra chiuse, la faccia anemica tutta compresa di quell'aria scema, che hanno i bevitori di assenzio, in meditazione di nulla. Poi si metteva a sedere, stanco, nella vecchia seggiola del rettore, dal cuoio nero tutto consumato che di sotto agli strappi mostrava la imbottitura di stoffa. E vi rimaneva assorto, mentre dalla vicina stradicciuola, nella quale davano i finestroni, il cadenzato tintinnìo del ferro, che un magnano batteva sull' incudine, lo cullava con un tremolio di vibrazioni morenti. Non uno strepito, a volte, non un soffio turbavano l' indefinito silenzio del luogo. Egli si raggomitolava sulla seggiola a bracciuoli, figgeva lo sguardo sulla porticella

schiusa che metteva in chiesa e che, per la fessura, dava passaggio a un po' di luce. Una bianca striscia s'allungava sul pavimento della sagrestia, già perduto nell'ombra, mentre annerivano nella notte, sulle pallide pareti, i grandi armadii in giro. L'ultima luce penetrava dal finestrone di faccia a lui e debolmente arrivava fino a quella opposta alle vetrate. Una corda, che pendeva dal soffitto, si dondolava lievemente.

Noi abbiamo bisogno di rileggere, perchè nel crescente orgasmo musicale, tutto ci si è confuso in un tremolio di vibrazioni; la luce ci ha immerso in un ignoto misterioso e profondo; la vita si è fusa vagamente con l'ombra, e perfino le cose si muovono estatiche a contemplare quel nulla e quel silenzio: *una corda, che pendeva dal soffitto, si dondolava lievemente!*

Musica e contemplazione pittorica, sempre. E anche, nella bellissima novella *Ah non credea mirarti*, la disgrazia con cui si scioglie il racconto è tutta allargata e illuminata da una evocazione di momenti lirici della protagonista, stati di tedio, di sconforto, di terrore, di stupefazione malinconica; e quei temi melodici salgono a intonarsi coi colori del paesaggio, in unità di ritmo, come fossero il linguaggio non di un cuore umano, ma l'eloquenza di tutti quei luoghi solitarî ed eccentrici, in cui soggiorna la protagonista.

Tutto il cielo s'era a un momento arrossato, il riverbero di quel lume aveva empito le camere sulla strada d'un chiarore dolcissimo, e in quella tenerezza rosea, i mobili, le tendine, i bianchi letti, annegavano. La vecchietta schiuse il balcone e sorrise alla via in una dolce espressione di pace. La giovane donna del terzo piano rimase lungamente con gli occhi fissi in cielo, con le

labbra mormoranti, come in una stupefazione. In quella fusione di colore con la sua faccia pallida si irradiava della luminosità e dell'estasi delle immagini di chiesa, davanti alle quali ardono i ceri.

È lo stato supremo dell'incantamento. Ma la vita è angosciosa, e le labbra mormoranti si aprono a un sospiro; e il sospiro è il ricordo di un passato irrevocabile. Ma non sì che quel ricordo non si constelli di minuti particolari, di tutte le cose piccole e insignificanti ed estranee, che, al lieve urto dell'attenzione, premono sul cuore malato con un bisogno grosso di lagrime:

Oh romore! Ella era venuta di laggiù, da San Marco ai Ferrari, una via tutta romore, una via chiassosa, che si svegliava col sole e rideva tutto il giorno. Nell'orecchio le era rimasta la gaia voce d'un vecchio, uno di quei ramai che martellava le pentole e ci cantava su le canzoni del quarantotto. Le rimaneva nell'orecchio la distesa svenevole che saliva fino alla sua finestra:

Comme chiagneno 'e ffigliole
ch' hanno perze 'e nnamurate!...

e il tintinnio del rame sotto a' colpi, che pareva canzonasse, come l'antica allegria di quel vecchio. Qualche circostanza, a cui non aveva prestato che un'attenzione momentanea, ora pigliava rilievo, l'afferrava senza più lasciarla, tornandole continuamente alla memoria. Erano proprio bambinate, ma ecco, mai più avrebbe dimenticato il gran vitello squartato che il beccaio di faccia aveva appeso ai ganci sotto l'insegna, in una gioconda domenica di agosto: un enorme pezzo di carne che sbarrava la bottega e nel quale, di tanto in tanto, si posava la mano grassoccia della moglie del beccaio, la mano

tutta anelli di Grazia Jacono. Una vespa roteava attorno a quella carne, ronzando...

E la lirica procede con accenti di calma disperazione:

Certe emozioni invernali, certe paure del buio, certi strani sgomenti cominciava a provarli ora. A volta le gambe le si piegavano e sentiva al cuore, col sospiro che le veniva meno, come la trafittura d'uno spillo. Che silenzii, che silenzii! Addio! Tutto era morto, tutto! E moriva pur lentamente l'anima sua in questo ritiro ove non aveva eco la vita esteriore, ove il suo amore troppo casto di sposa borghese, di fanciulla destinata alla famiglia, languiva senza sfoghi, senza ribellioni, senza impetuosità.

Disperazione, che in un colloquio piano e quieto col giovane marito affettuoso e tapino, scoppia all'improvviso in un grido di rimpianto e di desiderio, che ci sbigottisce dolcemente.

.... No, no, non potevano rimanere in quella brutta casa, in quella casa fredda, senza vedere nessuno, senza sentir la voce di nessuno! Anche lui s'invecchiava, non se n'era accorto? Aveva fatto de' capelli bianchi sotto alla tempia, accosto all'orecchio.

— Non è stata la casa, — disse lui, sorridendo. —

No, era stata la casa. Ella non avrebbe saputo lavorare con la mente calma qui, come lui lavorava. Non sentiva niente lui? Non provava nessuna oppressione di spirito, nessuna stretta al cuore? *Oh! due camerette, niente altro; due camerette col sole, coi venditori sotto le finestre, col sole sul letto!*

Questo è canto lirico. Giacchè tutte coteste creature digiacomiane vivono nel momento più elementare

dello spirito; esse sognano, s'incantano, sospirano, singhiozzano, hanno sete di giovinezza e di amore, di sole e di rumore; sopratutto di sole e di rumore, poichè, la musica e il colore sono l'eloquio primo dell'uomo che si sveglia allo spettacolo mirabile del mondo.

E in cotesto mondo di chiaroscuri, di melodie vaghe, di ombre e di susurri, c'è posto per tutti: per gli uomini e per le cose, per i poeti e per le fanciulle innamorate, per i sani e per i languenti, per i pacifici e i sanguinarî, per i bambini ignari e per i vecchi svaniti. Tutti possono avere il loro attimo di vita musicale e contemplatrice.

E se le stesse cose inanimate si annegano teneramente nella luce di un tramonto o applaudiscono alle armonie degli uomini, anche i vecchi e i bambini, pur tardi e nebbiosi nel loro piccolo o stanco cuore, godranno e soffriranno del mistero delle melodie e delle ombre che si svolgono nella vita. E vecchi e bambini sono assai cari alla fantasia del Di Giacomo, e tanto più cari, quasi quella età, in cui la vita dello spirito è o ritorna alla ingenuità primordiale, parlasse un linguaggio più familiare al suo cuore di poeta-fanciullo. Chi si sveglia a poco a poco alla vita o chi si sveglia a poco a poco alla morte, è pieno di una dolce curiosità, ha un senso candido e trepidante per le cose più piccole del mondo, come fossero miracoli, e dal sentimento della propria debolezza è inchiodato in atteggiamenti di attesa, che paiono estatici e stupefatti. Il dormiveglia è la vita del vecchio e del bambino; e il poeta sa trovare immagini delicatissime per tali stati d'animo un po' confusi e vaghi. E bambini e vecchi vivono brevemente, nell'opera sua, il loro attimo lirico, in-

genui e svaniti, desolati e attoniti nell'abbandono, lampeggianti di una ingenua malizia, alle volte sorridenti affettuosamente nelle bocche sdentate, assorti in un senso stupito del nulla. Bambini che muoiono, di cui rimane, come l'ultima grazia e l'ultimo sorriso, un balbettìo, una frase abituale con l'insistenza di un ritornello musicale *(Vulite 'o vasillo?)*; bambini che si trovano di un tratto soli nel mondo ma, ignari di così grave destino, guardano con occhi svagati tutta la tragedia che li circonda e poi chinano a poco a poco la testa e s'addormentano *(L'abbandonato)*; bambini che s'affacciano curiosi nelle vie, si dilungano dalla propria abitazione e, in piazze nuove della città, provano la dolcezza delle prime scoperte, dei primi incontri, e del loro primo sentirsi adulti; bambini che girovagano non ancora scaltriti nel vizio, ma già col presentimento di esso, e con aria maliziosa pronunziano parole gravi, senza arrossire, con l'incoscienza della colpa vera e pur col gesto di chi sa già qualche cosa *(Bambini)*; bambini che, nella povertà della casa misera, serbano ancora la ricchezza di un'illusione, la devozione candida ad un mito, e che, delusi nell'aspettazione religiosa, lasciano scorrere due lagrime in silenzio, le cose più grandi fra tanta infantile minutezza delle cose che li circondano *(Notte della Befana)*.

E poi c'è la triste e sorridente teoria dei vecchi; l'amico Richter, un vecchio tedesco pazzo per la musica, che ammicca d'occhi maliziosamente ed armeggia con la mano, mormorando frasi beethoveniane, solenne, segnando il tempo con i piedi enormi nelle sue grosse scarpe nordiche; vecchi che si entusiasmano per Rinaldo (E ha fatto cose belle, sangue di Dio, cose belle, belle assai!...), vecchi che s'accorano per le figlie che

si vendono e sono pugnalate dagli amanti, e che corrono dietro a una lettiga, con gli occhi pieni di lacrime, ansimando, chiamando un nome che fu puro un giorno ma sempre caro ai loro cuori paterni (Sarrafì!... Sarrafì!...); vecchi che, amici fra loro di quella amicizia fatta di consuetudini e di ricordi, non hanno pace quel giorno che, per un litigio delle famiglie, non si guardano più in viso, ma che a ritrovarsi vicini (il diavolo ci mette la mano!) si provano, imbarazzatissimi, a scambiarsi tacite gentilezze finchè si prendono a braccetto, quasi senza saperlo, fanciullescamente ebbri della loro riconciliazione. « Senza offesa — disse l'uno — se bevessimo un bicchiere di quello che pizzica la lingua, da Totonno? Stanotte voglio fare tutta una dormita... — Privo di Dio, voi me l'avete tolto di bocca! — approvò l'altro ». E se ne vanno alla cantina spalancata che li chiamava, che non c'entrano più nei loro panni! Ah, che chiasso di bevitori allegri, e che odore fresco di vino riempiva il vicolo deserto! Ora essi dimenticano i loro settantanni, e l'uno si dà a cantare una canzone d'amore, e l'altro si sbellica dal gran ridere, buttandosigli addosso a ogni passo, proprio come fossero due ragazzi *(Riconciliazione)*. Questa è la vita nel suo candore, nella sua grazia grottesca, nella sua dolcezza prima e ultima, nella sua miseria e abbandono senza rivolte tragiche, ma con quell'istupidimento di chi si risente da un sogno; la vita in cui la letizia è senza confronti, letizia per nulla, letizia di chi non conosce altre gioie possibili nel mondo.

E poi sfilano le donne, ombre di sogno anch'esse, o atterrite vittime, o misteriose promotrici di tragedie; esse sono l'*ignoto* della vita. Il poeta le ama, non perchè ne svolga in complesse vicende la difficile

psicologia, ma perchè in loro vede più oscuro e più spinoso quello che è il segreto di tutta l' esistenza. Anch'esse ci appaiono nel momento più elementare e più fantastico dello spirito; e la tragedia, se tragedia c'è nel loro cammino, non spiega nulla, ma proietta ancora un'ombra di mistero e di terrore su quel loro lutto fatale. E perciò esse non hanno una storia analitica, logica e retrospettiva, ma sono tutte lì, in una parola di amore o di rassegnazione, in un grido di terrore, in un gesto di devozione, in un riflesso del loro viso incantato, ombrate di luce e palpitanti di rozze melodie. L'amore, le gelosie, gli abbandoni, la perdizione, i delitti, sono per loro come dei fatti improvvisi che si producono insospettatamente, e davanti ai quali non resta che tremare, singhiozzare ed arrendersi. Esse procedono nel mondo, illudendosi di circoscrivere tutto nel circolo dei loro sogni e dei loro desiderî, e improvvisamente si ritrovano davanti alla vita dolorosa, sanguinaria, traditrice, con il suo cumulo di pene che sono quelle che sono e non conoscono legge di mutamento, quasi il destino si sia pietrificato e sia vano scuoterlo e interrogarlo. Questo è l'*ignoto* di tutta l'esistenza; e il poeta, nella soggezione del mistero, non investiga ma pianamente scioglie il suo cordoglio, accompagnando con un lene commento melodico e pittorico la storia breve di quelle povere creature. Una fanciulla, nel presentimento dell' abbandono, ascolta un' aria flebile che a fievoli stese lamentevoli vien giù dal vicolo, un'aria dove si racconta una storia d'amore che ha dei riscontri con la sua disgrazia. S. Anna potente, nel ritornello della canzone, è invocata come la protettrice delle vergini perdute; bisogna accendere il cero alla santa miracolosa, per ottenere la grazia; e come attratta da quella suggestione religiosa, nel pieno dell'amarezza che le sale dal cuore, la fanciulla si volge alla immagine della santa che di sul canterano della sua camera guarda innanzi a sè con l'occhio severo, con le labbra chiuse, impassibile. Con le mani tremanti le accende il lumino innanzi. La santa si rischiara. Ma la faccia rimane com'era, con la stessa piega di meditazione alle labbra fini e lunghe, con lo stesso sguardo implacabile, con le mani stecchite nel tono scuro della veste *(S. Anna)*. — Rosa Bellavita, torturata dai tradimenti continui del marito, apprendendo per caso da uno studente che il suo uomo è stato visto fuori a braccio di una donna di malaffare, nella violenza dello sfogo, nel calore dell'ora meridiana, nella intimità domestica della casa, si abbandona ai baci dello studente, quasi senza saperlo, continuando a singhiozzare nell'abbraccio, in un susurro di parole mozze. Colta da un rimorso convulso del peccato, indi allontana frettolosamente quel complice inaspettato. « Via! Via!... Andate via!... », tremando da capo a piedi, tra la foga irrefrenata del pianto *(Rosa Bellavita)*. — Assunta Spina tradisce il marito e a sua volta è tradita dall'amante; in un momento supremo di amarezza e di rimorso, rinfaccia al consorte la sua vergogna, inconsciamente stimolandolo alla vendetta. Si svolge rapida la tragedia di sangue, e l'adùltero è ucciso dal marito offeso, ai piedi della moglie che, con la faccia coperta tra le mani, par lì a ispirare e a regolare, musa senza sguardo, il delitto e la vendetta. « Il muratore accecato, inferociva: — Questo è per me, questo è per la sposa di Soccavo, questo è per Assunta... — E a ogni colpo seguiva un rantolo soffocato. Dal corsello del letto la Spina supplicò: — Basta!... E il gran muratore, come

se continuasse a obbedirle, si levò, tutto coperto di sangue e gettò il coltello ». Sopraggiungono le guardie; il brigadiere chiede: « Chi è che l'ha ucciso? »; Assunta si fa avanti con in mano il coltello sanguinante, si mette la mano in petto e dice chiaramente: Io, signor brigadiere. — È la tragedia proiettata pittoricamente nelle parole e nel gesto: il mistero dell'anima umana rimane imperscrutato, e i personaggi agiscono come sotto il terrore fantastico della fatalità del fatto. — Cristina la Capuana, accetta l'amore di Don Vito Amante che ha fatto il voto a Gesù di salvare una mala femmina dal peccato; ma la madre dello sposo la caccia dalla casa, spazzando la soglia — Fuori! Fuori, trista femmina! Fuori di casa mia! Qui si mangia onore e pane. » — e Cristina, dopo tre mesi di privazioni, di vita solitaria, di umiliazioni, si trova sola con la sua miseria e il suo passato:

— Tu lo sai! — gridò al Cristo, con le mani afferrate alla balaustra che cingeva il Crocifisso. — Tu lo sai che cosa ho sofferto! La mia vita la sai, Cristo in Croce! E sei tu che mi ci fai tornare, pei peccati miei. Io mi volevo salvare. Ho fatto tutto, ho sofferto tutto, per salvarmi! Non hai voluto... E così sia! Così sia!... Così sia! —

Raccatta una pietra e picchia con quella al portoncino della mala casa. — È la straziante obbedienza alla crudele volontà del destino. — E anche Letizia dell'*Ignoto* che, tradita da un furiere, si risolve a bussare alla porta di un palazzetto dove abita un tristo sensale, esclama disperatamente. « È volontà di Dio!... è volontà di Dio! ». Entra e trova nella lurida stamberga una compagna, anch'essa perduta dallo stesso uomo; partono la sera stessa insieme per Napoi e, legate da uguale sorte, si giurano di non divedersi mai più; ma alla stazione della grande città, un reggimento d'artiglieria, il reggimento del furiere, partito con loro da Capua, le sospinge, le travolge, le separa. Quando quel fiume di soldati fu passato, Letizia sbarra nell'oscurità i suoi grandi occhi azzurri pieni di terrore, e chiama a nome, tre e quattro volte, la sua compagna. Nessuno risponde, nessuno. « Ora ella era a fronte dell'ignoto, nella misteriosa notte del suo destino. Sola. » E come lei, tutte le altre creature digiacomiane si trovano ad aver di fronte sempre l'ignoto; la loro storia è una debolezza; la loro vita poetica è tutta in uno stato d'animo; non conoscono che l'attimo dell'amore, il ricordo, il sogno, una melodia che serpe dal fondo oscuro della loro coscienza, e per il resto vivono annichilendosi nelle mani della sorte.

Questa è l'unità del loro destino; poichè in tanta varietà di figure, c'è un fondo paesistico e musicale che accomuna tutti i personaggi, e non le sole donne fra loro, in queste novelle digiacomiane. La luce e la musica sono la vita poetica dei sognatori e dei sanguinari, delle vittime e delle vendicatrici, dei derelitti e dei morituri: e il mistero, davanti a cui essi si inchinano, non è nè visione religiosa nè tragico fatalismo, ma è l'ombra della luce e il silenzio della musica. Manca il sole, c'è la malinconia; la musica si spegne, c'è il vuoto e la perdizione. Queste donne, questi bambini, questi vecchi, tutte queste creature primitive, non soffrono o godono che della tristezza o della festa di un paesaggio che si oscura o si illumina, o si torturano o si inebbriano per un canto che si interrompe bruscamente nel loro cuore o che s'allenta in distese carezzevoli. Orbene, quando non si può più cantare e contemplare, sognare e colorire, amare e gioire, ne-

cessariamente o si piange o ci si perde o si muore o si uccide: io sono napoletano e se non canto muoio!

Cotesto paesaggio musicale è quello appunto che dà una fisonomia organica alle novelle digiacomiane; esso perciò non può mai essere lo sfondo pittoresco dei drammi della vita, quasi come impresa postuma o basilare di coloritura scenografica, ma deve essere necessariamente il dramma stesso dei personaggi. La natura non è estranea al poeta, una volta abbiamo osservato; la storia della natura é anche storia del suo cuore. Ed essa non è fatta una volta per sempre, abbiamo soggiunto, ma diviene, si fa, in una con i sentimenti del poeta, e in cotesto suo intimo organizzarsi e celebrarsi attuale noi abbiamo ritrovato il segreto della musica, della concordia numerosa del paesaggio nelle rappresentazioni del nostro scrittore. Ebbene, anche nelle novelle, il paesaggio è l'aria che respirano i suoi personaggi, e il suo armonizzarsi nella fantasia è il canto delle loro anime; cosicchè il sogno di un cuore umano è anche il lume vago, dorato di un tramonto mitissimo, che lambisce, ondulando, le cose; e un sorriso di donna è anche un tenero riflesso di luce, che anima tutto il creato. Mentre il dissolversi di una dolce visione è il malessere di un'anima, e la rassegnazione a una pena e lo scioglimento delittuoso sono una grigia e malinconica confusione di ombre, un impreciso mormorio come di qualche cosa che si spenga, una nuvola o un soffio annunziatori della notte o della morte. Cielo umido e malinconioso, e nelle povere anime sofferenti un silenzio, uno sgomento indefinibile, una lunga e nervosa tristezza che a un tratto dirompe in lagrime ardenti, come se un'acquata scrosciasse da quel cielo accidioso e chiuso; il chiasso di una rissa femminile,

e il vicolo si inonda di giocondità, come se un ricordo piacevole e sensuale di giovinezza si accendesse in tutti, risvegliato dalla contesa di quelle ragazze innamorate; facce smunte e scolorite, ma palpitanti negli occhi vivi e curiosi, e vicoli fetidi, angusti, ma illuminati da un lembo di azzurro e da un fascio di luce che si stende sui sassi del selciato; palazzi decrepiti e viuzze solitarie e annoiate, e una muta sofferenza aleggiante sulla faccia dei rari e frettolosi passanti; botteghe tristi e disordinate, e fanciulle inquiete, ardenti e litigiose; un organino che sveglia una musica saltellante, e persiane che si schiudono, avide di luce e di rumori. Questa è l'intima unione tra la vita e il paesaggio, nel mondo digiacomiano; sicchè sempre, quando una tragedia si compie, tosto se ne leva il ricordo come una melodia e macchie d'oscurità si allargano ove tutto si annega in una impressionante incertezza di linee; o quando sogni si librano estatici, ogni discorde rumore si converte in una armoniosa vibrazione di suoni, e la luce diventa un pulviscolo d'oro a coronare di un'aureola le fronti pensose degli spiriti incantati.

V. DALLA CANZONE AL DRAMMA.

Con le novelle, il Di Giacomo si mescola al grande movimento del naturalismo europeo, mostrando in ciò la sua sensibilità di poeta moderno e al tempo stesso la sua originalità; e raffrontato con gli artisti di quel tempo, col Verga e col D'Annunzio, che di quell'indirizzo furono, in Italia, l'uno maestro e autore, l'altro, nonostante la diversità delle aspirazioni,

discepolo personalissimo nelle giovanili novelle di *Terra Vergine* e di *S. Pantaleone*, il poeta napoletano, alla luce di un tale raffronto, si atteggia meglio in una fisonomia di più larga espressione che non sia quella di un poeta strettamente legato alle tradizioni di una letteratura regionale e nazionale. Se il Verga evocando alla vita dell'arte, i diseredati, i bastardi, i poveri diavoli, coglie di quelle anime elementari i drammi della miseria e dell'onore nella grigia luce della sconfitta, e il D'Annunzio, per la sua parte, ce li presenta non nelle lotte per il pane e per il focolare, ma in quelle del sesso, nella bramosia ferina del maschio per la femmina; il di Giacomo, abbiamo già osservato, prende posto accanto a cotesti due scrittori, come il poeta dei momenti più crepuscolari della coscienza nel suo primo risvegliarsi alla vita, quando l'anima, ancora dal corpo pellegrina e meno dai pensieri presa, tenzona nel suo intimo, non per istinti o sentimenti etici, ma per visioni e melodie. La barbarie etica piena di pathos dei personaggi verghiani, la barbarie sensuale e dionisiaca del D'Annunzio, la barbarie umbratile, musicale e sognante, delle creature digiacomiane, ci dicono con quale ricchezza di motivi e originalità di atteggiamenti la poesia italiana partecipò al movimento europeo del naturalismo artistico, sullo scorcio del sec. XIX; allora, nel tumulto della elaborazione storica, apparvero più manifesti e furono decorati come rappresentativi, scrittori di statura assai inferiore, poichè, nell'evidenza dell'imitazione grossolana e facile, agevolmente usurparono il posto d'onore, meglio per virtù di un catechismo estetico o per la petulante esibizione di una maniera, che per sofferti e palpitanti esemplificazioni di poesia.

Ma, per tornare al nostro discorso, ora non deve meravigliare il fatto che lo stesso poeta, coloritore musicale di stati germinali dello spirito, possa al tempo stesso passare come il giocondo cantore di una pazza festa popolare; giacchè solo per un osservatore superficiale sarà sconcertante tale singolarità, che uno scrittore, dalle zone grigie e nebbiose del sogno, trascorra, gaio e cortese, nei tumulti della strada. Il Di Giacomo, nel periodo in cui scrive le sue novelle più delicate o poco dopo quel tempo (del 1891 è la sua prima raccolta a stampa di canzoni), viene attratto e acclamato in quell'orgia di rumori e di allegria, che è il settembre di Piedigrotta. Ma egli non muta accento; egli rimane il poeta ingenuo e fantastico, e se la sua Musa non gli sorride in un sogno malinconico, or lo carezza in un sogno festevole, rumoroso, spensierato; dall'estasi malinconica si passa all'entusiasmo bacchico. Sono due momenti dialetticamente assai vicini, poichè non c'è mai tristezza, carica di elementi fantastici, che non possa, sempre per un volo e un capriccio della fantasia, tramutarsi in una gioia senza un perchè logico, una gioia tutta suoni e tutta colori, che difficilmente potrebbe spiegarsi e giustificarsi coi motivi pratici di una particolare situazione storica. Privilegio del fanciullo che, nella volubilità della fantasia vergine, lacrima e ride per le ombre trasmutabili dell'immaginazione, e per il vario accordarsi dei canti nel suo cuore; privilegio ancora del popolo, che pronto al compianto, si lascia riafferrare tosto dall'oblio, e là dove prima plorava, ora acclama e baccheggia.

Ci viene in mente *L'impazzito per l'acqua*, dove è raffigurato un coro di donne, intenerite e lagrimose attorno a una vecchia il cui figlio, acquaiuolo,

è impazzito di malinconia per l'acqua del Serino, dacchè, per un decreto municipale, egli non può più vendere altro che l'acqua del nuovo condotto. La scena d'un tratto si muta, e dal compianto si leva un clamore di sensualità ingenua e gioconda:

« La vecchia piangeva. Tutte le comari si sono intenerite e anche la *capéra* dal suo balconcello pieno di rose. Intorno alla vecchia s'era radunata gran gente. Quando la madre di Peppino se n'è andata, i commenti duravano ancora.

— *Vuie vedite 'a fantasia e ll'ommo addò va a sbattere!* — ha esclamato una rossa, in camicetta bianca.

E ho visto la *capéra* che rispondeva dal balconcello, col secchietto in mano:

Quanno uno sta sulo sbarea. Quann' è nzurato penza a mugliera. Chi tene belli denare sempe conta, e chi tene bella mugliera sempe canta!

— *È overo* — ha detto la rossa — *Ma Peppino 'o teneva o nun 'o teneva o core mpietto?*

— *Io che saccio?* — ha esclamato la *capéra*, ridendo.

La rossa che ha intorno una nidiata di marmocchi, ha levato le braccia, gridando a tutti i mariti del vico:

— *Uommene! Uommene! Nzurateve!*

Il mistico matto era dimenticato. Le femmine gridavano con la rossa, le braccia levate:

— *Nzurateve! Nzurateve!*

E sulle soglie dei *bassi*, nelle botteghe, nella via, gli uomini ridevano, contentissimi, e ridevano pur le femmine che li incitavano ad ammogliarsi, e negli sguardi accesi degli uni e delle altre il desiderio luceva... ».

Cotesti improvvisi passaggi dalla tenerezza lacrimosa alla giocondità bacchica, in fondo, non sono che sviluppo di un unico tema musicale: la musica è il linguaggio vasto, pluricorde, infinito, immediato dell'animo, nel suo ebbro e indiscriminato senso

della vita. Non c'è sottile ingegno di scolastico che possa sceverare nello stato d'animo musicale, i momenti di assoluta tristezza o di assoluta allegria. Un lamento è già felice di sè, del suo ritmico modularsi, del suo ascoltarsi, del suo rilassarsi in una esclamazione e in un sospiro; uno svolo della fantasia, e il ritmo si accelera nel suo corso, si rallegra nel suo andare, si abbandona all'oblio del movimento, si tramuta in schietta letizia. E mai questo stato d'animo musicale è così implicato in tale necessario svolgimento dialettico, come quando esso si scorpora dall'individuo, per riversarsi nella moltitudine, e supera la particolarità empirica degli uomini, per essere il suono, il grido, di tutto un coro, di tutta una moltitudine, come fosse la voce dello spirito umano nella sua preistorica essenzialità. L'ebbrezza musicale di una moltitudine è un avvicendarsi rapido di malinconia e di allegrezza; e il poeta, che ne sia l'eco poetica, patisce perdutamente cotesta doppia ebbrezza spirituale. Il Di Giacomo, canzoniere di Piedigrotta, si ritrova in tale condizione privilegiata; e ben s'intende che il privilegio, in questo caso, non è casuale, determinato da una particolare ed estrinseca situazione storica; ma è intimo, incitato solo dalla forma spirituale dell'artista, il quale è capace di effondere un canto elementare, che è anche corale, e perchè corale, è malinconico e giocondo al tempo stesso.

Sulle canzoni piedigrottesche del nostro poeta (raccolte nel volume completo delle *Poesie*, come *Canzone* e *Canzone nove*) ora c'è da fare quest'osservazione fondamentale. Esse sono schietti canti popolari, in cui il motivo centrale e ispiratore è un ritornello,

giacchè il ritornello è il sentimento primo delle canzoni del popolo, essendo come lo specchio musicale del dolore e della gioia dell' animo nel suo essere immediato, quando l' animo non si è ancora raccolto a proiettare quei sentimenti nelle immagini figurative della parola e dell'analisi. Ogni poeta di popolo vive quest'attimo ebbro delle moltitudini, in cui ancora non si ha poesia plastica, ma solo orgasmo musicale; da quello stato di ebbrezza procederà e sprizzerà poi uno scintillìo di immagini rappresentative, le quali alla loro volta rigenereranno il ritornello, quasi sfinendosi dolcemente in esso.

Il ritornello, nelle canzoni digiacomiane, rimane appunto come a perpetuo vestigio di quell'entusiasmo musicale delle folle, di cui parlavamo; ed è noto anzi come le moltitudini piedigrottesche abbiano fatto grande conto di esso, come fosse il motivo più importante (e tale è veramente), perchè sarebbe l'annunzio melodico dell' articolarsi del canto strofico e anzi il motivo stesso generatore. Difatti per apprezzare le canzoni digiacomiane è assolutamente necessario tener conto di tale origine musicale delle strofe; poichè esse sono espresse in una lingua tesa fino all' estremo nell'imitazione della musica. Il che vuol dire, che la capacità rappresentativa del poeta non è fredda o artificiosa (non egli è l'artista culto, che discende a confondersi maliziosamente con la folla!), ma è felicemente accalorata e accelerata da quel principio di espansione musicale, condizione primordiale di ogni schietto canto popolare. E perciò non solo i metri sono brevi e spediti, ma perfino i titoli delle canzoni ci dicono qualche cosa, espressi come sono in parole tronche e dimidiate o insensate, quasi quella sospensione verbale o

quel capriccio melodico di sillabe stiano lì fin sulla soglia, a testimoniare del tripudio bacchico dell' animo: « Nannì », « Oi Marenà », « Rosa Rusè... », « Nun ce jammo, Nannì », « Oilì oilà », « Mena, Me'!... », « Oi Carulì... », « Lariulà », « Matina, Matì... », « Napuli Na'... », ecc. ecc.

Di tutto questo bisogna tener conto, per darsi ragione della grande fortuna popolaresca delle canzoni digiacomiane, e della stima che ne può fare il musico o il lettore fine e al tempo stesso ingenuo. Una certa disposizione ingenua è proprio necessaria per gustare coteste arie, poichè se ci si dovesse accostare ad esse, armati di pretese da raffinati o di aspettative da critici solenni, non potremmo che ritrovarci delle banalità, o persino anche delle volgarità. E' vero però che il Di Giacomo, nell'abbondante produzione a cui si lasciò andare, trascorse a un' imitazione facile di sè o assunse toni spesse volte giullareschi (e una severa limitazione nella raccolta non nuocerebbe di certo alla sua fama); ma, nei migliori dei casi e più frequenti, egli è partito da una melodia prima ed universale, accordo indistinto di tutto un coro, che a poco a poco si articola in immagini figurative speciali, quasi notazioni plastiche sorgenti a commentare e a storicizzare il primordiale suono dell'anima.

Nannì, si ce penzo
mme vene na cosa,
sta sciamma annascosa
cchiù abbamba accussì...

Questo è il *ritornello* del sogno d'amore, e intorno ad esso cresce e si sviluppa il *racconto* del sogno, e abbiamo le *strofe* che sono come il commento sto-

rico di quella prima e vaga affermazione musicale dell'animo.

Nannì, so' doie tre notte
ca mme te sto sunnanno,
nzuonno te sto abbraccianno
e chiacchiareo cu te.

Avesse da succedere
sta pace a Piedigrotta?
Mmiezo a lu votta votta,
t'avesse da ncuccià?

Nannì, si ce penzo
mme vene na cosa... — ecc.

Facimmo, verbigrazia,
ca sola te truvasse,
e ca mme t'accustasse
dicennote: — Nannì...

ccà state? — E tu risponnere
mme putarrisse allora:
— Uh! site vivo ancora?
Vuie pure state ccà?

Nannì, si ce penzo
mme vene na cosa... — ecc.

Io rispunnesse: — Caspeta!
Che bene mme vulite!
Fuorze ca mme vedite
cchiù sicco, neh, Nannì? —

Tu ride; io mbruscenanneme,
te do' na vuttatella,
t'afferro la manella...
Embè!? Chi t'o fa fa'? —

Nannì, si ce penzo
mme vene na cosa... — ecc.

— E siente, t'aggia dicere...
— Vattè, si' malamente!
Primma me nchiante... — E siente!...
Nun me vuò' fa' parlà? —

E tira... e molla... e accostete...
vuttanno... addichiarannece...
Chello ca po' succedere,
Nannì... succederà...

Si mo cchiù ce penzo
mme vene na cosa... — ecc.

Ora, quello che importa fissare è questo, che il ritornello è il centro lirico delle canzoni, e esso non è che melodia corale: ritornello e coro sono una sola cosa, e il coro, come vedremo, è il nucleo vitale del dramma teatrale digiacomiano. Che è quel che occorre per vedere fin d'adesso chiaro e necessario lo sviluppo e la filiazione del dramma dalla canzone.

Noi parliamo di *ingenuità* necessaria al lettore per gustare questi che sono i canti più popolareschi del nostro poeta; ma ingenuità per noi non è rozzezza, elementarità di visione, quanto capacità assoluta di chiudersi in una illusione poetica. Il Di Giacomo, solo a questo modo, è poeta ingenuo; che del resto i suoi procedimenti tecnici sono raffinatissimi, e la musicalità delle sue canzonette è tormentosamente controllata e lavorata. Egli è ingenuo, perchè perviene ad una obliterazione sicura di tutte le malizie, le eleganze, le convenzionalità, le civetterie del contenuto di una civiltà letteraria, e aderisce con piena

fiducia e gioconda perdizione a gioie e affanni del cuore delle moltitudini, nella irriflessione massima della loro ebbrezza. Anche quelle riprese di versi che da una strofa risgorgano nell'altra, non sono mai virtuose esibizioni di un primiero acquisto poetico, indovinato e felice, ma servono ad appuntare un motivo che ha capacità di generare ulteriori melodie, ulteriori figurazioni in un nuovo organismo strofico.

Notevole ancora la varietà del metro, conveniente all'anima policorde della folla, e la sua coincidenza mirabile con il vario ritmo dei sentimenti; poichè nulla meglio ci testimonia della sincerità artistica di un poeta, quando metro e ritmo si generano in una perfetta simpatia. O che dobbiamo, leggendo le facili strofette digiacomiane, ricordare ancora una volta quelle del buon Metastasio, dove è spesso caratteristico il dissidio tra il ritmo e il metro, dissidio che ci induce alla canzonatura parodistica, perchè la struttura strofica è qualche cosa di fisso, capace di violentare e costringere in sè ogni diverso moto di sentimenti? Se togliamo ad esaminare una delle canzoni digiacomiane, ci sarà facile constatare a ogni passo questa felice simpatia del ritmo e del metro, sicchè a ogni variare dell'animo corrisponde un variare di accenti e di misure.

Quanno veco a Carulina
faticà nfacci' 'a fenesta,
mentr' 'o ffrisco d' 'a matina
passa, 'a vasa e se ne va;

quanno 'a sento, a meza voce
cantà n' aria 'a poco asciuta
quanno sciùlia, doce doce,
st'armunia pur 'int' a me...

penzo ca starrà scritto e destinato
ca sta bella figliola 'a mia sarrà:
fatte nuie simme, oi nè, ll' una pe ll'ato
pènzece, gioia mia, nun t' 'o scurdà!

Ah! matina, matina, matì!...
Canto pur i':
Canto pur i':
Tu si' fatta pe me,
pe te songo fatto i'!
Carulì!
Carulì!...

Il movimento iniziale è franco, spedito, vivace, ma di una musicalità che è ancora alla superficie, perchè tutto il movimento lirico è semplicemente visivo; senonchè, con l'accenno a quella brezzolina mattutina, il ritmo si fa più suasivo, più intimo, e più liquido, e ogni verbo ha un accento espressivo suo particolare: trepidante nello spirare, carezzevole nella pausa, fuggitivo in quel finale tronco:

passa — 'a vasa — e se ne va.

E alla seconda strofa, il godimento del poeta non è più visivo, ma uditivo, e quindi ancor più il ritmo si fa melodico, sino ad estenuarsi in una pausa piena di risonanze:

quanno sciùlia, doce doce,
st'armunia pur 'int' a me...

E allora in tale culminante dolcezza dell'animo, per uscire dall'ineffabile, non c'è che il trapasso a un moto di riflessione: *penso che starrà scritto e destinato.* Anche il metro muta, assumendo un anda-

mento più prosaico e più storico, ma non sì che gli ultimi versi non esprimano come un tripudio di canto e di gesti:

fatte nuie simmo, oi nè, ll'una pe ll' ato
pènzece, gioia mia, nun t' 'o scurdà!...

E il canto difatti si abbandona, nel ritornello, in parole tronche, sensuose, cantilenanti, finchè tutto si esala in un nome che è un sospiro e un soffio: *Caruli! Caruli!*

Canta e cóse, e nun me sente
cose e canta, e nun me vede:
e i', ncantato, 'a tengo mente,
senza manco risciatà.

Quacche vota, quase quase
mme smiccea c' a coda 'e ll'uocchie...
Bene mio, cu quanta vase
te vulesse salutà!

E penzo ca sta scritto, ecc.

Ah! matina, matina, mati!...
ecc. ecc.

Anche cotesto secondo organismo strofico non si esempla meccanicamente sul ritmo felice del primo; esso ha una nuova melodia, sviluppo ulteriore della precedente frase musicale. Aveva notato: *a meza voce, canta n' aria 'a poco asciuta*; il quadro era però indeterminato, c'era la voce, ma non c'era la persona. Ora la persona è lì, pittoricamente inquadrata, che canta e cuce, e si compie la sintesi del godimento visivo e uditivo, cosicchè non c' è luogo per

altro stato che quello dell'estasi: al raccoglimento pittorico e musicale della donna fa riscontro l'incantamento ammirativo del poeta: *e i', ncantato, a tengo mente — senza manco risciatà.*

L' incanto non può durare perchè è disciolta presto l'unità tra la gioia visiva e la gioia uditiva, ma salta fuori intanto un nuovo particolare realistico che dà un contorno pittorico più definito alla donna: essa non vive più vagamente nell'accento d' un' aria e nella incertezza di un atteggiamento generico del corpo, ma si anima per un particolare di civetteria, per una malizia, che ci dà un senso più fisico della sua grazia musicale:

Quacche vota, quase quase
mme smiccea c' a coda 'e ll'uocchie...

Orbene, quanto più si fa essa determinatamente donna, tanto maggiore è il tripudio del poeta: da un orgasmo musicale (*sciulia, doce doce, st'armunia pur' int'a me*) preparato in principio della canzone, per un semplice vedere, senza particolari e per un vago sentire (*quanno 'a sento 'a meza voce*), si passa a uno stato di estasi, tostochè la visione pittorica si celebra simultamente con il senso musicale del quadro (*canta 'e cose*); fino a che la donna, uscendo fuori dalla incertezza lineare del colore e della musica, e acquistando un maggior risalto realistico con quel suo sbirciare malizioso, promuove una gioia senza freni nel poeta, il quale, inebbriato come un fanciullo, effonde il suo desiderio in un ritmo più celere e più giocondo:

Bene mio, cu quanta vase
te vulesse salutà!

Tutto questo che noi diciamo per una delle canzoni del Di Giacomo, si può ripetere anche per dieci altre delle sue; e in tutte rimane osservabile il carattere dell'ispirazione individuale che è al tempo stesso polifonica e corale. Giacchè l'uomo poetico dello scrittore napoletano è solitario nella più folta moltitudine; ma è sempre vicino a tutta una folla nella più assoluta solitudine.

Dalla canzone piedigrottesca che è corale, abbiamo detto, si svolge il dramma, che è dramma, appunto, non di intimità psicologica, ma di colore e di suono. In *Mese Mariano* e in *Assunta Spina*, i due capolavori del teatro digiacomiano, tutta la forza artistica dello scrittore è intesa ad evocare una scena pittorica, dove non c'è un protagonista, ma in cui protagonista, è tutto il popolo, che commenta, disputa, applaude, compiange, freme; nell'uno, un ufficio di buoni pasticcioni d'impiegati napoletani, nell'altro, tutta la vita tumultuaria, comico-tragica, dei popolosi tribunali di Castelcapuano. La funzione del coro, anche se letterariamente non esplicita, è sempre la parte centrale; e c'è molta ricchezza e varietà di movimenti e di motivi, pur essendo tutto coordinato a illuminare uno stato d'animo o la vicenda di un sol personaggio. I protagonisti vivono talvolta più nel commento altrui, che nelle particolarità della loro psicologia; essi si fondono con il coro stesso, esprimendo di quello gli affetti nella forma più acuta e sofferta, dando quasi il tono iniziale o la spinta alle affezioni degli astanti. In tal modo, l'opera è sempre più sintetica, che analitica; e può racchiudersi tutta nel movimento di un quadro di pittore, anzichè svolgersi nell'opera di paziente discriminazione di un

romanziere. Già nelle canzoni, avveniva in forma rudimentale tale conclamazione del coro, a rincalzo della pena, dei desiderî o delle gioie dell'innamorato cantore.

L'amante, esaltandosi o compiacendosi di espressioni iperboliche della sua pena, implora un bacio dall'amata.

Mena, me'!
Mena, me'!
Mena, me'! Menamillo nu vasillo
piccerillo, piccerillo,
core mio, pe ccarità!

E il coro conclama:

Nun fa' troppo 'a vrucculosa
nu vasillo che te fa?
Vide comme s'è arredutto
te fa proprio na piatà!

Oppure, l'amante in distesa lamentevole e beata, si strugge per la ritrosia della donna:

Oi Carulì!
Oi Carulì!
Oi Carulì!
Me vuò fa' struiere accussì!

E il coro rincalza, bonariamente ammonitore « via, Carolina, non lo far piangere così »:

Mena, Carulì!
Mena, Carulì!
Mena, Carulì!
Nun 'o fa' chiagnere accussì!

Tutto ciò ci assicuri della genesi spontanea del teatro digiacomiano: il dramma era già implicito

nelle sue canzoni, nelle sue sue novelle, nelle sue cronache giornalistiche, dove già si preferiva presentare i personaggi, più che descrittivamente, dialogicamente, nell'urto o nella confidenza della vita in atto. E poichè la vita di quelle prose e poesie voleva essere specchio degli affetti, delle abitudini e delle vicende del popolo, necessariamente il teatro in cui quella vita si agitava doveva essere la strada e la piazza, giacchè il popolo vero, genuino, primitivo (e a Napoli esso conserva la fisonomia inconfondibile di tutti i popoli non adulti, e sia pure carichi di storia, di quei popoli di cui si favoleggia nella storia letteraria dei greci di Eschilo o di Aristofane) non ha case e segreti, ma esalta le sue gioie e piange le sue disgrazie, all'aperto, sotto gli occhi di tutti, che non sono poi occhi di estranei. Un infortunio, un' avventura singolare, una tragedia, sono vissute da tutta una moltitudine curiosa e compassionevole; e un poeta primitivo che sia l'eco artistica di quella folla, non vi rappresenta mai il fatto in sè, ma lo spettacolo in una col commento del popolo che segue lo svolgimento degli episodî. E perciò la scena artistica non è una scena chiusa, ma aperta, vasta, formicolante di spettatori, affollata di consuetudini, di fisonomie, e rintronata da un vociare unanime ed armonico; sicchè in tal caso, il coro non è artifizio letterario, ma è il centro vitale e immanente di ogni azione drammatica. « Ah, che città strana e pittoresca, che gran teatro questa Napoli! » esclama una volta lo stesso poeta. « Ecco, divulgata in un baleno, la novella della veggente, ecco tutta Napoli al *Vico Zuroli.* » (1)

(1) Cfr. *Napoli, figure e paesi. Il fatto di vico Zuroli.* E si tratta di una semplice cronaca giornalistica.

Che cosa è questa veggente? Niente. Una ragazza malata, che si crede ispirata da Dio; ma un fatto di quel genere si allarga nei commenti della folla in una commedia corale, e il Di Giacomo che è istintivamente il poeta di quella folla, alla brava e quasi senza saperlo o proporselo, schizza lo schema di un bozzetto scenico dove naturalmente la parte principale è rappresentata dal coro:

Il poverino si cacciò le mani nei capelli e si mise a urlare per tutta la casa.

— Gesù! Gesù! Ho perso una figlia! Almerinda è pazza

Figuratevi un poco che succede a Napoli, quando uno si mette a strepitare a quel modo e tutte le finestre sono aperte sulla strada e sul cortile. — Che è? — Che non è? Il portinaio pianta il suo deschetto da ciabattino, e vien su, facendo a quattro a quattro i gradini della scala; sua moglie afferra un marmocchio, che si baloccava con un torsolo di spiga bollita, e se lo butta al collo e su anche lei col pettine fra' capelli e con raccolte nel grembiale le patate che stava pelando. — Che succede? — Che dice *'o ngigniere* (l'architetto)? S'affaccia nel cortile la moglie dell' avvocato del primo piano e leva gli occhi in su e torce la testa e grida:

« Siamo qua! Siamo qua! Volete aiuto? ». E appaiono ad ogni finestra altre teste curiose, di serve, di bambini, di signorine, di studenti, di vecchi pensionati e di *monache di casa* — « Donna Pasqualina, avete sentito? La figlia dell' ingegnere è pazza! — Oh, Dio! Che mi dite! Donna Peppina, avete sentito? Dice che la figlia dell' ingegnere è pazza e ha rotto tutta la roba in casa! — Signorina Marietta, che c'è? — Ah, caro signor Arturo! *È uscita pazza* la figlia dell'ingegnere, ha rotto tutta la roba in casa, specchi, pentole, sedie, e si voleva pure buttare abbasso! — Chi? Che dite? Quale delle figlie? La più piccola? — Nossignore — risponde da un'altra finestra un'altra voce — la più grande! — Nossignore, la più piccola! — Porti-

naio! — urla il pensionato — chiudete il portone! — Il portinaio non c'è. — È andato su, dall'ingegnere. — È una porcheria! Il palazzo è pieno di popolo! — Il popolo è sovrano! — E voi andate a studiare e non fate il socialista! — E voi andate a dormire! — Signori miei, silenzio! — grida il portinaio, affacciandosi a un ballatoio. — L'ingegnere vi prega di non far rumore; la signorina Almerinda ha dato segnali di *alimendazione* mentale! — Avete visto ch'era più la grande? — Uh! Guardate che folla nel palazzo! — Portinaio, scendete! Chiudete il portone! »

E dalla via che ha tutto udito, che si è già emozionata, che ha cacciato già una sessantina di curiosi nel cortiletto, una voce confusa, composta di tutte quelle voci, sale a' balconi e alle finestre del cortile e del vico: — La pazza! La pazza! *'E nummere! Vulimmo 'e nummere!....* »

Mirabile rappresentazione. C'è il compianto e c'è il tripudio; e non si saprebbe dire se il fatto in sè sia tragico o sia comico, poichè quel che interessa è il commento che s'allarga coralmente, e direi anzi, musicalmente. È una eccitazione crescente che investe l'anima collettiva, la quale vive e si celebra in una indistinta unità di tripudio e di compianto. Per cotesta unità indiscriminata di sentimenti, noi precisamente siamo indotti a pensare che il commento corale si organizzi musicalmente, e che anche l'opera teatrale digiacomiana perciò, come la canzone, sia percorsa nel suo sviluppo pittorico da soffi di vita musicale. Apparentemente la forma letteraria del dramma può reputarsi la più lontana dal canto; mentre, per la canzone, il ritornello è il vestigio più sicuro dell'origine canora di essa. Orbene, l'orgasmo del coro nel dramma digiacomiano, sotto quella varietà di motivi umoristici, giocondi, tristi, è sempre

eminentemente situazione lirica: quello che può parere costume pittoresco e caratteristico si spoglia della sua materialità decorativa, perchè la rappresentazione non si tiene su per un gusto letterario - descrittivo, ma si anima e si articola, come vita vivente sotto i nostri occhi, per un'ebbrezza musicale per la quale le voci dei numerosi interlocutori si sopraffanno l'una con l'altra, le parole si mescolano, si urtano e si confondono, si accendono, si gonfiano, si aizzano, i sentimenti s'illuminano reciprocamente nel gesto, nel grido, nello sguardo di ognuno, quasi tutta quella sintesi di vita si celebri nel cavo dell'anima dell'artista, come una sola voce armoniosissima. E il poeta ci si offre nella sua unitaria attualità creatrice di pittore lirico; tant'è, a teatro, alla recita di uno dei suoi capolavori, l'impressione che riceviamo è una impressione di colore, accompagnata da un intimo tripudio musicale di tutto l'animo, e anche là dove la catastrofe spegne l'entusiasmo canoro e forza il cuore al terrore o alla pietà, la visione pittorica sfuma lentamente in lontananza, con il ritmo di una melodia.

La novella *Senza vederlo* ha offerto lo spunto al capolavoro del teatro digiacomiano, che è *Mese Mariano*: lo spunto, e non altro, perchè la novella ci dà appena un accenno della gentilezza pittoresca e del pietoso umorismo del bozzetto scenico. Nel dramma, la protagonista è vista in uno scorcio di luce tenera e malinconica, e la sua disgrazia vi acquista un maggior rilievo pittorico, prospettandosi e colorendosi nei commenti di altri personaggi e nel contrasto tra la « commedia » del quadro d'ambiente e la sventura che inaspettata si abbatte sul capo della inconsapevole protagonista.

La scena si svolge all'*Albergo dei Poveri*, dove una madre si reca per rivedere il suo figliuolo: il bimbo è morto, dall'altra sera; con grande imbarazzo di tutti, una suora si assume l'incarico difficile di mentire pietosamente, inducendo la povera donna a ritornare un altro giorno, perchè possa essere soddisfatto il suo desiderio. Questo episodio finale, in cui si scioglie la rappresentazione, è appena adombrato nell'ultima scena; ma tutta l'eloquenza dei particolari rappresentativi del bozzetto, — quegli impiegati dell'*Economato* che alternano il loro non grave lavoro sui registri, con calcoli profondi sui numeri del lotto, e che improvvisano lì per lì una napoletana colazione di *pizze*; quella povera donna che si presenta, impacciata, timida, rispettosa, tirandosi per mano una bambinella per il braccio, e ristà sull'ingresso a chiedere udienza da quegli uomini, ripetendo due o tre volte il « buongiorno, Eccellenza », accompagnando, avida e trepida con gli occhi, il suo saluto, per trovare il momento giusto per sciogliere la sua preghiera; quel riconoscimento tra un vecchietto, ricoverato all'*Albergo* e la visitatrice, e il loro smarrirsi espansivo e giocondo in una infinità di domande, di risposte, di notizie sui vicini del rione, discorsi tutti che distraggono per un momento la povera donna dallo scopo della sua visita e intanto ce la coloriscono alla luce dei suoi sentimenti ingenui e passivi; quegli impiegati un po' burberi, un po' distratti, un po' annoiati, un po' pasticcioni, che improvvisamente, apprendendo il caso del bimbetto portato via dalla morte proprio l'altra sera, restano lì ammutoliti, impalati, con gli occhi umidi di lagrime, come tanti ragazzi colti in fallo, che non sanno cavarsi dall'impaccio se non con l'aiuto di una suora; — tutta questa eloquenza di particolari,

dove la rappresentazione pittorica è viva, schietta, sempre intonata, sobria, ed è tutta scossa da un soffio di dolente umorismo, sbocca nell'episodio finale, comunicando un brivido intenso di commozione ad ogni parola degli interlocutori, ad ogni loro movimento di intesa per trovar modo di rimandare la povera donna con un inganno pietoso, ad ogni gesto di ingenua e illusa ignoranza della sventurata, che a poco a poco si lascia persuadere ad andarsene, perfino con una rassegnazione dolce come di chi senta di meritarsi il rifiuto. « Sarranno 'e peccate c'aggio fatto, suora ma'!.... Faciteme vasà sta mano.... So' 'e peccate, 'e peccate!.... ». È l'intenerimento di chi è abituato a non aver ragione della vita: ogni sconfitta è accettata con contrizione d'animo, consolata solo, poichè non resta altro, da una lagrima di commozione per il proprio destino eternamente umile! Questi ed altri particolari sono ritratti con una delicatezza mirabile, e in essi direi confluisce, ad accentuarne la silenziosa commozione, tutta la « commedia » gaia della vita fino allora festeggiata sulla scena, e che ora si ripresenta agli occhi dello spettatore colorita a nuovo nei suoi significati più intimi, sotto un velo di lagrime. Una schiera di bimbi che va in chiesa alla messa mariana del maggio, interrompendo e contrastando col loro canto semplice e ignaro alle preoccupazioni e alle perplessità degli adulti, ha il valore di un commento musicale improvviso che arresti il compiersi di una tragedia, ricacciandola nelle nebbie del sogno, in una pausa di straziante dolcezza; e quel dolce strazio c'è negli astanti, che possono per un momento far credere alla povera donna, senza sforzo di menzogna, che tra quei bimbi c'è anche il suo figliuoletto. Il commiato della donna è poi l'espressione suprema

della pena; essa se ne va, quasi come una colpèvole: « Signò.... aggiate pacienza pure vuie.... E scusate d' 'e chiacchiere », e ritorna per un po' sui suoi passi, per la sua ultima delicatezza semplice e ignara di madre: « Ah!.... Mo mme scurdavo!.... (*alla Suora mentre si fruga in saccoccia*). Suora ma', nun sia pe cumanno.... (*cava dalla saccoccia un piccolo pacchetto che porge alla Suora*). Ll'avevo purtata na sfugliatella.... (*tastando il pacchetto*). S'è fatta fredda.... ». Gesto, che poteva avere effetto melodrammatico, se il poeta vi avesse richiamato eccessivamente l'attenzione degli astanti: no; subito dopo, una brevissima pausa di silenzio, e poi ciascuno riprende le sue prosaiche occupazioni, l'Economo torna a dettare il suo « esposto » allo scrivano, un altro impiegato torna ai suoi calcoli. Ma la tragedia è nell'aria, silenziosa, umile, pudica di sè; qualche singhiozzo è soffocato in gola, e la tela cade lentamente.

Un piccolo capolavoro; e si rimane stupiti per il processo curiosissimo che vi ha seguito il poeta. Poichè non c'è dialettica tragica nel dramma, ma solo risonanze liriche della tragedia ed effetti di colore, in umoristico contrasto con quelle; la tragedia rimane nascosta in tutta la rappresentazione: è indovinata, ma imperscrutata, e in effetti non c'è tanto il « dramma » di una madre, quanto la « lirica dolorosa » di un coro. La tragedia si compie, al di fuori della coscienza stessa della protagonista; il che vuol dire che essa non vive nel suo sviluppo, ma nella sua sintesi definitiva, quando è un *fatto*, di cui è solo possibile il ricordo lirico e pittorico. C'è difatti il commento della sventura, e non la collisione che quella sventura poteva provocare in atto nel cuore di una madre; ma, mantenendosi in tali limiti, il poeta non

ha fatto altro che obbedire alla sua più profonda ispirazione, e perciò ha fatto opera perfetta. È la scena corale che trionfa; non c'è analisi di sentimenti e non c'è urto; non ci sono vicende dialetticamente fatati; non c'è individuazione di personalità drammatiche. C'è il colore, pieno di significati umoristici e dolenti; c'è il risentimento lirico della disgrazia, la quale, non rappresentata nell'atto che si avvolge e pesa sulla protagonista, si disperde perciò nella scena pittorica e sfuma già nella lontananza del ricordo col ritmo di una melodia malinconica.

In *Assunta Spina*, il più acclamato dei drammi digiacomiani, il processo artistico non è sempre strettamente coerente; esso è il dramma in cui la suggestione teatrale e la catastrofe finale hanno traviato la immaginazione dei critici che hanno finito col ritenerlo un dramma essenzialmente tragico. E si è fantasticato ingegnosamente sulla protagonista, come di su una creatura enigmatica con un gusto doloroso del male e delle soluzioni violente, e che obbedisce quasi alla fatalità di una sorte maligna. Enigmatica, senza dubbio, Assunta è; ma non già perchè tale seppe rappresentarcela il poeta, ma perchè tale rimase, all'infuori di ogni sforzo creativo dell'autore, chè l'enigma di quel cuore anche a lui non si svelò. Non abbiamo l'analisi creatrice di quell'enimma, e il dramma rimane inviluppato nel fondo dell'anima stessa della protagonista; essa ci si rivela non nella storia dialettica delle sue vicende, ma nei suoi stati d'animo culminanti, o di sacrifizio, o di rimorso, o di disperazione maligna, o di generosità cieca. Non è insomma la donna che ha una personalità psicologica e analitica, ma la donna che ha una personalità lirica e sintetica. L'impressione di terrore, che

viene allo spettatore dalla catastrofe, è tutta suggerita da elementi esteriori e da elementi di colore; e il dramma, nella sua parte più ingenua ed espressiva, si spiega sempre entro termini di una visione pittorico-lirica. — Mirabile, perciò, il primo atto, dove protagonista è tutto un popolo diverso di clienti, di uscieri, di testimonî, di colpevoli, di avvocati, di sofferenti, di vili; e non ci sono tipi, ma persone, e persone di una collettività, che non vivono in un' atmosfera separata o per una loro speciale psicologia, ma perchè s'intonano con il coro vario della vita e si inquadrano nella tumultuosa costumanza di un ambiente.

Ma tutto questo non si dica che sia semplicemente, pittoresco; giacchè il pittoresco ha per lo più forma descrittiva, mentre la schietta rappresentazione pittorica ha sempre un andamento drammatico e dinamico. Orbene il dialogo è già esso stesso una testimonianza estrinseca di questo bisogno di attualità rappresentativa della visione pittorica; e ancor più il dialogo raggiunge tali effetti di convincimento, quando esso è corale; poichè allora la struttura dialogica richiede uno sforzo continuo di unità nella complessità e varietà dei discorsi e degli interlocutori. Il dialogo corale è una perpetua successione di scene, apparentemente varie, ma tutte confluenti a un unico significato; esso è l'attuazione della vita nella sua unità continuamente distinta, sicchè cenni, brevi parole, gesti, devono bastare per rilevarci il brulichio del mondo nei suoi cento aspetti. A differenza del pittoresco che meglio si cala nelle forme riposate della descrizione, dell' oggettivazione tranquilla, analitica, quantitativa, in cui il contemplante rinunzia alla sua

creatività, e si genera, per tale assenza, un bisogno illimitato dei colori in sè e per sè; che più valgono e significano, quanto più carichi e vistosi essi sono.

Il dialogo, così frequente nell' opera digiacomiana, ripeto, sta a testimoniare cotesto bisogno vivo dei rapidi trapassi, in cui una scena non fa a tempo a delinearsi, che subito si risolve in un nuovo quadro, in nuove forme, in una nuova vita. E cotesta rapidità dialogica, dobbiamo aggiungere, non ha il moto fulmineo, e a scatti, a monosillabi, della tragedia, che si precipita, nel linguaggio scheletrico e impetuoso dei personaggi, alla soluzione, ma essa è determinata invece dal gusto sempre attivo delle visioni: il dialogo è rapido, perchè è rapida la vita; è rapido, perchè gli uomini sono fantasmi di colore, che in una parola o in un gesto proiettano tutto il loro costume interiore; è rapido perchè, quello che in un accenno è vivo e efficace, in un ricalco plastico o in una insistenza minuta di linguaggio, diventerebbe troppo monotono, e, se comico, triviale e tipico, e, se commovente, melodrammatico e teatrale. Ebbene, il primo atto di *Assunta Spina* è una di coteste scene pittoriche, in cui è maestro il Di Giacomo, compiuta in sè, dove già si avverte di vivere nel centro di un capolavoro; la vita, piena di movimento, di sottintesi, di luce varia, molteplice e unitaria, della popolazione di un tribunale, vi è mirabilmente non dico ritratta ma vissuta, con un tono e una sobrietà di colori veramente classica. Nelle mani di un artista mediocre, quelle scene potevano degenerare nella macchietta, nel tipico, nel comico delle maschere; qui invece tutti i particolari sono contenuti nel loro freno realistico, sicchè mai nulla vi può far ridere che non

possa anche lasciarvi un turbamento affettuoso nell'animo, e la commedia si colora di sentimento, poichè alcuna cosa vi è che l'artista abbia evocato, per puro dilettantismo di osservatore, che non sia al tempo stesso sofferta dalla sua anima di uomo e di sognatore! Così, quella rappresentazione scenica corale è teatro conveniente per il perplesso dolore della protagonista: Assunta Spina vi si muove, non a disagio, quasi che tutto quel frastuono fosse consentaneo allo stordimento della sua anima; e il suo colloquio pieno di amarezza con la madre dell'amante, mentre i giudici decidono della sorte di costui, è efficacemente travolto e cacciato in un angolo nascosto, senza eccessive e teatrali declamazioni, per quell'affollarsi di altri personaggi e di altri guai che prendono successivamente il posto nella scena. Anche il colloquio della donna con Federico Funelli, l'obbliquo e superficiale graffiacarte delle Cancellerie di Castelcapuano, non è mai spinto teatralmente sul limitare spettacoloso della scena; tutto è spiegato, direi, in una forma discreta, con mezze tinte di luce, e mentre si pattuisce un legame tra l'uomo meschino e cascante, e la donna disgraziata e appassionata, la vita continua a muoversi attorno a loro, o prosaica, o umoristica, o spensierata, o dolorosa, sicchè la catastrofe della protagonista si compie, quasi perdendosi in quel coro di voci, in quel tumulto di sentimenti, in quella varietà pittorica di gesti e di espressioni. A scena calata, una parola della donna (*Iammo:* è il breve bisillabo che decide della sua vergogna generosa) non rimane solitaria a palpitare nell'anima dell'ascoltatore, ma si leva, vibrante, con tutto il largo commento del coro che, per quanto talvolta estraneo alla vicenda della protagonista, sta sempre a significare il mondo, curioso e spettatore delle disgrazie altrui, o, se non altro, ignaro e indifferente, e, in quella ignoranza e indifferenza, a modo suo ripercuotentesi crudelmente o umoristicamente sui guai del prossimo disgraziato. Con ciò, a noi pare che il dramma l i r i c o della donna sia compiuto: ecco, in Assunta, la popolana appassionata e fatalmente peccatrice, che ama e si lascia tagliare il viso, che impreca e perdona, che accusa e poi mentisce per salvare il feritore; che vuole consacrarsi fedele a chi va a finire nelle carceri per lei, e che poi si vende per giovare alla sua vittima amata. Psicologia misteriosa, che il poeta non indaga e chiarisce, ma che ci mette, nella sua incóndita ingenuità, davanti agli occhi, pieno di stupore egli stesso; come in quel sonetto di *Vierze Nuove*, *'o Pranzo a 'o Nnamurato*, dove tale situazione è tipizzata nella sua forma più schematica e contrastante:

Ah, si 'o ssapesse Aniello « 'o scarricante »,
sì ll'appurasse chello ca è custato
sta mullica 'e furmaggio pizzicante
e stu pullo nfurnato e mbuttunato!

E' custato nu sì, sceppato a fforza
a Nanninella « 'a rossa » 'a nu studente...
E, doppo, s'ha mangiate 'e mmane a mmorza
sta femmena 'e chist'ommo malamente!...

Sì: s'è vennuta!... Ce vo' nu curaggio!
Ma si no chi purtava a « San Francisco »
stu pullo mbuttunato e stu furmaggio,
e sta butteglia 'e vino e 'o ppane frisco?

Nu biglietto int' 'o ppane essa ha mpezzato:
(quanno Aniello s'ò mangia 'o liggiarrà)

« Nega sempri, mi ha detti l'avucato!...
Sempre ferele Annina ti sarrà!... »

Questo sonetto, è vero, manca delle sfumature del sentimento che rendono così poetica la contraddizione dell'amore; ma in termini simili ci pare anche concluso il dramma di Assunta; e pare che la voce più profonda della poesia avvertisse l'artista che quello era il naturale epilogo della sua visione. Difatti, secondo quello che ci è noto, il Di Giacomo elaborò il primo atto in poco tempo, nel 1903; e lasciò stare l'opera incompiuta, forse perchè essa era già in sè compiuta. In seguito, verso il '09, tornò sul suo lavoro, e aggiunse una seconda parte; dove, in effetto, si dispiega una nuova situazione lirica della protagonista, potentemente espressa nel colloquio con l'amante che torna dal carcere, ma che ha il torto di legarsi per un filo romanzesco, per un estrinseco legame teatrale alla situazione anteriore. Quel filo romanzesco, quel legame teatrale è quello che guasta l'unità del nuovo bozzetto; il quale, bellissimo in alcune sue parti, è riuscito piuttosto frammentario e congegnato. Quel secondo atto è certo, da un punto di vista teatrale, assai effettuoso e impressionante; ma lo sviluppo della scena è abilmente studiato, e qua e là non manca un gusto spettacoloso della tragedia. Vedete una bottega di stiratoria, con il chiacchericcio di quattro o cinque ragazze « squietate », che è cosa graziosa e suggestiva in sè, ma che rimane una scena estranea a tutto il resto. In essa c'è posto anche per una bella lirica, messa in bocca ad una giovine guardia abruzzese, in cui il Di Giacomo si ricorda di scrivere una delle sue *Ariette e sunette:*

FLAIANO

(un po' triste, un po' commosso, e come in uno scatto, a Ernestina).

E che t'accride ca venghe da lu paese de li selvagge? Lu paese mio è Pescara. È cetà de marina, e si vedisse che marina! Tutta verde che fa de centi culore, e nun è comme a lu mare vostri che è sempre turchino! E li zampugnare sci ca ce vengheno, a Natale! Se ne saglieno da vascio a la marina, a la mezanotte, e soneno li zampogne e la licenziata. E stanno aperte li cantine, e se spanne la neve janca, janca, e ariluce la luna chiara, ca sta mmiez' a lu celo e ncopp' a la marina. Li tenimmo, sci, li zampogne — e tenimmo li campane che soneno a stesa, e a li campane de Pescara arrisponnene li campane de Sente Rocche e de Castellammare e de Spultore. E ariluce la luna ncopp' a la neve de la Maielle — e dint' a la chiesa arilucene tutte li cannele appicciate!...

(Durante tutto questo parlato le zampogne lontane suonano sempre; tutte le ragazze intente smettono di stirare; Michelina mangiucchia un pane e ascolta anche lei).

ERNESTINA

E bravo 'on Marcello! I' che ce teneva n' cuorpo!

(Le zampogne smettono).

Noi leggiamo con gusto questa effusione lirica e ancora ci compiacciamo del contrasto creato tra l'incantamento lirico dell'interlocutore, ed il commento tra bonario sorpreso ed umoristico di una delle stiratrici, che interrompe la poesia dell'ingenuo giovane, col suo buon senso di ragazza da marito; interruzione che ha il merito di condurre al tono « comico-pittorico » della scena, la lirica troppo

obliosa in sè. Ma con tutto questo, il frammento rimane frammento; e non si giustifica, nel corso della scena, se non quale un quadro – come dire? — « d'aspetto », per dar modo all'artista d'introdurre la Spina e di avviare il seguito degli avvenimenti. Interviene infatti Assunta, ma quando la scena è conchiusa già; interviene per imbattersi a colloquio con Donna Emilia la levatrice, la docile favoreggiatrice della sua tresca col Vice-Cancelliere. Ora ecco il nostro Di Giacomo un po' smarrito: giacchè qui bisogna giocare di espedienti teatrali, per mandare giù avanti « il fatto », fino alla catastrofe sanguinosa; ecco che per un momento, deve egli lasciare se stesso, deve dimenticarsi come pittore e lirico, per industriarsi a far da narratore analitico, e da romanziere. E il romanzo è messo in bocca alla stessa protagonista, con grande effetto teatrale non lo nego, ma per ciò appunto con un pathos sforzato e discretamente enfatico.

ASSUNTA

(faccia a faccia con donn'Emilia, sottovoce, rapidamente)

'Onn' Emì, vuie 'o ssapite! Vuie site l'uneca perzona c' 'o sapite! Io so' stata bona 'e mantenè 'o segreto a tuttuquante! Federico vene ccà quanno 'e ffigliole nun ce stanno! 'A mamma 'e Michele nun sape niente, nun ha capito niente! Sape ca io voglio fa ascì 'o figlio 'a int''e carcere e ca stu don Federico ca vene 'a chesti pparte va pure 'a parta soia pe riflesso 'e Michele... *(ride, ironica)* I' c' aggio saputo fa, che? Io faccio abbedé ca riro, ca chiagno, ca mme dispero... *(ride)* Manco na recitante! Io aggio tenuto a bandezza 'e ì a truvà a Michele int' 'e ccarcere, sempe, sempe fino a nu mese fa... e Michele nun sape niente! Io mme metto a pericolo 'e vita... pe n'ato...

'o ccapite?... E chist' ato mme lassa... avite visto? Tutto, tutto s' a pigliato!... M' ha arruinata!... M' ha arruinata! E mo mme lassa!... E fa buono! Fa buono! Fa buono!.Io mm' o mmereto!...

Tutto questo discorso non acquista un tremore lirico, se non in alcune parole: « Io faccio abbedè ca riro, ca chiagno, ca mme dispero »; « E mo mme lassa!..... E fa buono! Fa buono! Fa buono! Io mm' 'o mmereto ». Questo è il pensiero dominante della donna, in quel momento: l'abbandono dell'amante, la sua rovina, il terrore del castigo e un mordente senso della sua infedeltà. Gli altri particolari sono una confidenza, esteticamente sfruttata dall'autore, per informarci degli antefatti; sono analisi psicologiche raccontate, che raffreddano lo sfogo lirico della pena. Ecco che non appena il poeta esce fuori dai limiti della sua capacità evocatrice di lirico e di coloritore, e si perde nella discriminazione storica degli stati d'animo, rasenta il teatrale e il pathos d'effetto. Tutto poi vi è congegnato, perchè sopraggiunga Michele Boccadifuoco, uscito inaspettatamente dalle carceri tre mesi prima, e poi capiti lo scontro sanguinoso col rivale. A noi pare, che le esigenze teatrali abbiano costretto il poeta a tracciare una strada fin troppo lineare agli avvenimenti, là dove egli, in altre occasioni, con mezzi più agevoli, avrebbe sorvolato sulla parte cronachistica di essi, per cogliere il loro significato ultimo. Non esito a dar ragione ai critici teatrali che possono vantarmi il grande effetto di tutto il dramma digiacomiano; ma sarebbe inutile avvertire, che ciò che è perfetto teatralmente non è sempre perfetto poeticamente. Ma aggiungo subito che il colloquio tra As-

sunta e Michele Boccadifuoco è bellissimo, e proprio perchè in quel punto il poeta riacquista il suo potere di indagatore lirico dell'anima umana; colloquio drammaticissimo, ma dove le due persone si liberano dalla storia, per vivere in stati d'animo esasperati fino al grido lirico. Alcune parole e alcuni gesti di quel colloquio non si saprebbero giustificare, se non si pensassero detti in un'atmosfera di lirismo accesissima, così carichi sono di anima e di oscure passioni. Assunta che si offre alla fine, come autrice del delitto di Michele, apparirebbe melodrammatica, se quell'atto non fosse ispirato da uno stato d'animo, puro, di follia ebbra di sè. Di fronte abbiamo due anime che s' inebbriano delle passioni oscure dell' amore; che cantano, con un senso angoscioso di quel loro intimo conflitto interiore; e che corrono alle soluzioni violente, in una specie di parossismo lirico, per risolvere il loro martirio. Come è logico che Michele uccida, così è logico che la Spina si accusi; vivono entrambi di una logica lirica, che li conduce irresistibilmente agli atti e alle parole estreme. E più che il conflitto fra due anime (il tradito e la traditrice), c'è semplicemente il conflitto dell'anima con se stessa in ciascuno dei due: Michele, fanciullescamente tripudiante per il suo ritorno dalle carceri, ingenuo, oblioso, candido, e che subito dopo, colpito in petto dalla prosaica realtà, esala disperatamente il suo disinganno: « Ma pecchè... so' turnato ccà?... 'O duvere mio... Nun appena songo asciuto d' 'e carcere... 'o duvere mio... Aveva correre addu mammema... Aveva correre... pe lle dì; Mà!... Oi mà!... Io songo asciuto!... Songo asciuto a llibertà!... Mà!... Mamma mia bella!.... ». La donna, par parli sempre con se stessa, in un soliloquio cupo, dilaniata da sentimenti opposti: ora, con un muto terrore della sua colpa, e ora con un bisogno di confessarla in tutta la sua pienezza; ora con un rimordente senso di fedeltà, ora con un sordo e violento bisogno di vendetta; ora vergognosa di sè, e ora ardente di gelosia: « No! Te mporta!... Te mporta!... T' ha dda mpurtà ». Sono le parole che essa grida con violenza, quando Michele fa spallucce, e mostra, ironico, di disinteressarsi della faccenda; e sono parole, cariche di sensi diversi, poichè c'è orgoglio geloso dell'amore di Michele e del suo onore offeso, e insieme un bisogno di stimolare qualcuno che faccia le sue proprie vendette, e ancora atroce sofferenza della sua sorte ambigua, dalla quale, in un modo o in un altro, essa si vuol metter fuori. E in tutto questo essa incarna la creatura lirica dell'amore, dell'amore nel suo eterno ed oscuro dissidio; ed è l'espressione più genuina dell'anima dell'artista, a cui il problema poetico dell'amore si è presentato nella sua forma più elementare, nella sua originaria unità di allegrezza e di dolore, di colpa e di redenzione, di devozione e di vendetta, di delitto e castigo, di fedeltà e di tradimento.

Cotesta forma embrionale del dramma resta appunto giustificata, nel Di Giacomo, perchè il dissidio nell'anima dell'artista non è posto mai nei suoi termini chiari, ma nella sua forma primigenia ed oscura, in quel suo primo affacciarsi alla mente che sbigottita non l'intende ancora, ma lo sogna. Le contraddizioni dell'amore, non sono ancora, sollevate in quel cielo « speculativo », in cui l'analisi esaspera o dissolve il sentimento, e accende o vanifica in un giuoco di parole vieppiù il conflitto; ma esse sono vissute nel modo più immediato e più irriflesso. Difatti, difficilmente, s'incontrerà in Di Giacomo il dramma dell'amore che

dia luogo a graziose o bizzarre anfibologie, o a tragici dilemmi: nè bisticci e concettini sull'amore, nè strazio di riflessioni; non Petrarca coi suoi « Pace non ho e non ho da far guerra », « ardo e sono un ghiaccio », e tanto meno Amleto. Non c'è che l'adesione ingenua alla vita nelle sue passioni; sicchè, ogni conflitto o vive nella memoria, già dolcemente e malinconicamente pacificato, o è vissuto nei suoi momenti culminanti e risolutivi, o è proiettato in un giuoco tragico di luci e di ombre. *Mese Mariano* è il dramma allontanato nella memoria, prima ancora di svilupparsi nella sua immanenza; *Assunta Spina*, il dramma che s'accende nel momento estremo della catastrofe, quando non c'è più luogo per l'analisi, per la storia, ma per gli atti estremi e per il grido lirico; *A San Francisco*, il dramma in cui il fantasma della vita sanguinaria è proiettato su uno schermo, in un intreccio di luci fosche e di ombre paurose.

A San Francisco, è noto, è il titolo di un bozzetto scenico del Di Giacomo; ma non a quello, qui, intendiamo accennare, sibbene ai sette sonetti dal titolo omonimo, e che in fondo sono la creazione originaria e originale del poeta. L'altro, il bozzetto scenico, è una risoluzione in dialogo teatrale di quello che era il dialogo dei versi; solo che è anche una tela più larga, dove è fatto posto a una più minuta rievocazione pittorica dell'ambiente carcerario, — e questa è la parte nuova del bozzetto, che costituisce quasi come una premessa di colore alla tragedia sanguinosa, drammaticamente ritratta nei novantotto endecasillabi. In questo senso, il bozzetto scenico non è una semplice ripetizione dei sette famosi sonetti, ma ha anch'esso il suo motivo nuovo, in quell'intendimento di dare un maggiore sviluppo cinematico

della scena, quasi per colorire più degnamente il teatro dell'imminente delitto. Questo sviluppo d'ordine estensivo, ma non intensivo, fa sì che il bozzetto scenico non sia riuscito una contaminazione di due stati d'animo diversi; l'ispirazione è unica: il sentimente pittorico della scena curiosa e terribile. Non c'è nel dramma, un approfondimento d'indagine psicologica sui due protagonisti, poichè tale approfondimento sarebbe stato assurdo e deviazione dall'ispirazione primitiva, ma solo uno sviluppo pittorico di nuove scene, in armonia con la scena finale quale è tratteggiata nei sonetti. Nel dramma, al levarsi della tela, s'ode una voce interna cantare malinconicamente da un altro camerone; una coppia di carcerati, seduta sulle tavole di un letto, giuoca a carte e fuma; un'altra coppia attende al supplizio del tatuaggio, mentre un ragazzo osserva curiosamente l'operazione: Don Gennaro *'o cusetore*, che è il letterato della compagnia, scrive, con un mozzicone di matita, con gesti molto magici, dei numeri su di un libriccino; Peppe Pazzia (Tore 'Nfamità dei sonetti), pensoso, strologa su un brutto sogno, e domanda schiarimenti a Don Gennaro. Varie consuetudini carcerarie; tono d'imperio di Peppe Pazzia, che è rispettato come capo della società; le voci del lupinaio giù dalla strada, da cui i reclusi calcolano l'ora del giorno; scambio di cortesie e di tabacco fra capo e dipendenti; visita e ispezione dei secondini, e i carcerati che si sberrettano e s'impalano militarmente davanti ai letti, muti e ossequiosi; fischi e grida di canzoni giù dalla via, di amici e amiche, che corrispondono in un linguaggio d'intesa, coi reclusi. Sono tutte scene, contemplate dal poeta con quello stupore, con quel brivido di ingenuo terrore, che noi già gli conoscia-

mo consueto, atti a creare effetti di colore pieni di pathos. Fin qui la parte nuova del bozzetto; per il resto abbiamo i colori e le parole dei sonetti, sciolte dal legame del verso.

Sicchè ci converrà meglio soffermarci sui sonetti, per intendere il motivo genuino dell'ispirazione e, poichè nel bozzetto scenico il poeta volle dare sviluppo a nuove scene pittoriche, possiamo già essere indirizzati a ritrovare come il sentimento fondamentale di tutta la creazione sia appunto cotesto gusto della tragedia di colore, e non già della tragedia nella sua intimità psicologica. Sin dal primo sonetto, dopo le prime battute del dialogo, si allarga una stupenda visione pittorica del luogo, che ci mette in uno stato d'attonita e palpitante curiosità:

Sunàino 'e nnove. Na lanterna a scisto
sagliette ncielo, mmiez' 'o cammarone:
lucette nfaccia 'o muro 'o Giesucristo
ncroce, pittato pe devuzione.

S' aizàino 'a quatto o cinche carcerate...
— E cchesta è n' ata notte! — uno dicette —
Mannaggia chillo Dio ca nce ha criate!

E ghiastemmanno se spugliaie. Trasette
nu secundino. Nfaccia 'e fferriate
sunaie: sbattette 'a porta e se ne iette.

Sarebbe inutile avvertire, come qui il colore è esso stesso sentimento, e non semplice ingrediente decorativo; sentimento di meravigliata e atterrita curiosità, come si diceva, per quel triste mondo di delitti e di pene; e fin da questi primi versi, l'animo nostro si apparecchia a sostenere cotesta guerra del

terrore. Del terrore e non della pietà, la quale potrebbe essere suscitata in una con quello, solo da una rappresentazione intimamente tragica. Giacchè la tragedia se atterisce muove anche alla pietà e conduce, come diceva il filosofo antico, alla catarsi delle passioni; ma, poichè, qui, c' è solo il colore fosco del delitto, la nostra fantasia rimane percossa e sospesa nel suo attonimento davanti a quelle parole, davanti a quei gesti, che si disegnano come ombre paurose e come luci sullo schermo della fantasia, e non s'incorporano in anime sofferenti. Con tutto ciò, in cotesta rappresentezione pittorica del tragico, noi sentiamo di vivere nell'assoluto capolavoro; il sentimento ispiratore investe ogni parola del dialogo dei due protagonisti, e si spazia solenne nelle parti di più diretta coloritura scenica.

— Vuie ccà!... Vuie, don Giuvà!... Ccà dinto?!... — 'E' visto?! So' benuto 'int' 'a cummertazione.
— ...Sango?... — Embè... sango. Mme so' fatto nzisto... E tu? — Cuntrammenzione 'ammunizione.

Il brusco e sicuro inizio del dialogo, ci mette *ex abrupto* nel vivo della rappresentazione, e quelle frasi brevi, che si traducono in gesti allusivi, piene di sottintesi, ammiccanti, con una posizione enfatica nel verso delle parole più per se stesse terribili, ci dànno il primo palpito intenso di commozione. E la commozione è così forte, che quasi costituisce una tregua il succedersi di alcuni particolari più direttamente pittorici della scena, e ci conciliamo meglio alla terribilità taciuta di quel breve dialogo, riempiendoci gli occhi subito dopo dell'aria del luogo e degli episodii di vita in esso abituali: *Sunàino 'e nnove. Na lanterna a scisto,* ecc. ecc. Ora noi siamo

entrati in quel luogo, ne siamo divenuti familiari, e sia pure di una sospettosa familiarità; e possiamo sollevarci un po' l'animo, guardando alla commedia che si svolge anche tra quelle pareti così fosche. E la commedia, sobria, discretamente maliziosa, contenuta in termini assai corretti, perchè l'animo non si diverta eccessivamente dalla visione prima, si svolge a poco a poco, dal primo scambio di parole complimentose dei due detenuti fino al colloquio col carceriere e alla sua non disinteressata concessione. Chi non ricorda il linguaggio di Tore Nfamità, leggermente accentato da un tono di imperiosità camorristica, — e la sostenutezza del carceriere, e poi la sua arrendevolezza, alla promessa carezzevole di una piccola mancia?

— Ce steva na liretta... — Comm' 'e' ditto?
— Aggio ditto ce steva na liretta...
V' a proio?...—Fatte cchiù ccà... Parla cchiù zitto.

È de carta?... — Gnernò, so' sòrde... — E aspetta...
pàssele chiano chiano... aspè... che faie?
Va quacche sordo nterra e tu mme nguaie!...

Quella pausa comica ha il suo grande effetto, non solo per i particolari con efficace e sobria malizia ritratti, ma perchè mette in risalto maggiore, con la sua gradazione di colore, il fondo cupo del tragico. Quello che è dissidio tragico di passioni, in altri poeti, qui è contrasto di colori: tale contrasto avvicenda nel nostro animo le commozioni che, distratte un momento dalla commedia, diventano poi più cupe e, direi, misteriosamente solenni. — Una nuova pennellata di fosco, e siamo riafferrati dall'an-

sia sospesa per l'imminente e vagamente presentita catastrofe.

E 'o cammarone se nfucava! 'O scisto
feteva: 'a cazettella ca felava
affummecava 'e ttrave rusecate.

Ll' ombra d' 'a funa nfaccia 'o Giesucristo
tremmava, lenta: e ll' aria s' abbambava
'e ll' afa 'e tutte st'uommene e sti sciate.....

È una diffusione di luce bassa, misteriosa, solenne, grassa, soffocante; l'ultimo verso, con la sua efficace ellissi, è un respiro affannoso, come uscisse da petto gravato dall' incubo. Ora i due uomini sono a fronte per l'estrema rivelazione e per l'estrema soluzione. Il tradito ricomincia con un « dunque » il suo discorso, riattaccando senz'altro il dialogo al suo punto più vivo: quello che è avvenuto finora attorno a lui, pare sia rimasto estraneo al suo animo; egli è incatenato da un solo pensiero: la vendetta! La commedia tra il suo rivale e il carceriere non gli ha fatto muovere costa; la tetraggine misteriosa del camerone, gli altri compagni d'avventura, la visita dei secondini, i tocchi battuti dell'orologio, nulla, nulla, lo ha distratto e disturbato dal suo proposito: l'omicidio è già da lui compiuto mentalmente, al suo primo entrare nel camerone. Così egli non deve combattere più nessuna lotta, non deve vincersi, agguerrirsi, sfrancarsi; la tragedia dell' anima è stata ricacciata nel silenzio, e ora non c'è posto che per il gesto fisico del delitto. Donde quella calma composta e discretamente sardonica con cui egli inizia la torturante rivelazione al suo avversario, quasi gli volesse far bere a sorsi l'amaro della sua fine:

— Dunque — dicette 'o si' Giuvanno Accietto,
assettato cu Tore « Nfamità »
ncopp' a nu scannetiello appede 'o lietto —
dunque, aggio fatto 'o guaio: nun c' è che fa'...

'A n'anno nun truvavo cchiù arricietto!
Patevo 'a n'anno! E... obbì... Mo stonco ccà...
Se fotte! 'O core mm' 'o diceva mpietto
ca nu iuorno perdevo 'a libbertà!...

Fa 'o ualantomo, tratta buono 'a gente
Quante cchiù meglio 'a tratte e cchiù lle faie,
cchiù nn' aie cate 'e velèno e trarimente!

Ora comincia un dramma gesticolato, in cui vediamo colorirsi di luce sempre più fosca le due figure; a ogni momento, i due avversarî ci appaiono come se articolassero i loro sentimenti in gesti e non in parole, e atteggiassero le loro figure come ombre sotto una luce sempre nuova. Non c' è il conflitto reticente fra due anime, ma quello movimentato di due ombre animate, in cui le parole vivono e si disegnano come gesti, e i gesti hanno l'efficacia espressiva delle parole. La parola si è sciolta nel colore e nel movimento.

Riebbete, figlie, malatie: so' guaie
ma nun pogneno... 'E ccorna so' pugnente!...
To'!... Curtellate sì, ma corna maie!...

Voi vedete prima il gesto e l'espressione truce di un volto, e poi seguono le parole; e, via via che ci si avvicina alla catastrofe, non è solo l'ombra del protagonista che si muove sulla scena, ma il suo movimento è movimento simultaneo di quell' altra del rivale. Coteste due ombre si agitano, si svincolano in

un contrasto misterioso, si scostano, e l'una soccombe a poco a poco sotto il fascino fosco dell'altra, e tanto più i gesti di entrambe diventano unanimi e contemporanei quanto più il dramma di colore si restringe nei suoi termini; fino a che anche le parole si assottigliano in monosillabi, e tutto il conflitto si riduce a un puro movimento di corpi:

— Ma... che bulite di' ?... — dicette Tore —
Io... nn' arrivo a capì... Ronna Ndriana?...
— Leve stu ddonna, famme stu favore!
Chiammela a nomme... Schifosa, puttana!...

...L' aggio accisa. — 'On Giuva!... — Sì!... Pe ll' onore.
— Ndriana! . Accisa! E... quanno?... — 'A na semmana.
Mme scurnacchiava cu nu mio signore,
e io ll' aggio accisa! Sì! comm' a na cana!...

...Siente... E pecchè te scuoste? — Io?... Nun mme scosto.
— E pecchè te si' fatto mpont' 'o scanno?...
— Io?... No... — Fatte cchiù ccà... — Sto ccà... Mm' accosto...

— Tu siente?... Siente... Mme ngannava!... 'A n' anno!...
E... sie cu chi? — ...Cu... chi?... — Mo nn' 'o ssaie cchiù?...
Si' amico... nun 'o saie?... — Chi?... — Chi? Si' tu!

Il settimo sonetto è l'epilogo sintetico di cotesta tragedia: la luce sinistra di un coltello; la panca rovesciata, Tore che cade e quell'altro gli è sul collo; un carcerato che strilla, che si alza in mezzo del letto e poi guarda attonito:

...Nterra, 'on Giuvanno
ncasava a « Nfamità »... Tre botte 'o dette,

tutte e tre mpietto... E s'aizaie. Pareva
nu cadavere. 'O sango ll'era sciso
p' 'a mano dint' 'a maneca e scurreva...

L'ultima impressione è di stupefazione pittorica; non c'è più il dialogo o il grido esclamativo a simulare il movimento e il colore delle scena, ma c'è direttamente la sintesi rappresentativa: è il grado più intenso del sentimento pittorico, il momento lirico supremo dell'attonimento contemplativo. Momento supremo, e perciò breve; quella visione stupefatta si scioglie di nuovo nei suoi elementi realistici, e dalla solitudine incantata e atterrita della fantasia si muove, ancora una volta, l'ombra del protagonista, per segnare gli ultimi gesti nell'aria e dare l'ultima luce persa alla sua tragedia.

— Chiammate 'on Peppe!... Ccà ce sta n'amico
ca... mme vuleva bene!... E io ll'aggio acciso!
Mm' è ccustato na lira... 'A benerico! —

Sono parole ciniche, baldanzose, raccapriccianti; è ripreso il motivo della commedia di alcuni momenti fa, — quella liretta della commedia alla quale il protagonista pareva si fosse mantenuto estraneo —; quella parola, carezzosa maliziosa e corruttrice, è ripetuta e colorita in un modo nuovo, e di colpo le si irradia addosso una luce sinistra, paurosa, macabra, e il contrasto dei colori è acceso fino al suo termine estremo; la bonaria malizia della commedia si è tramutata in un ghigno cinico e feroce, e il giuoco drammatico delle luci e delle ombre ha avuta la sua catastrofe degna.

Orbene, il gusto pittorico del tragico, del macabro, dell'orrido, giustifica cotesti estremi contrasti, e ci dà la spiegazione di cotesto linguaggio di triviale cinismo. Il protagonista è sempre a quel modo triviale, poichè egli non soffre una tragedia interiore, che gli

suggelli le labbra, che lo faccia pudicamente rispettoso della sua disgrazia, della sua passione, e della sua stessa vendetta; e le parole ci sono, e tanto più crude, quanto più urgente è la necessità di colorire. Mentre ciò che è tragico è intimamente pudico e reticente, il protagonista ha bisogno invece di oltraggiarsi del suo stesso scorno, di svelare turpemente il suo rancore: « 'E ccorna so' pugnente », « chiammela a nomme... schifosa, puttana », « mme scurnacchiava cu nu mio signore », « e io ll'aggio accisa! Sì! comm' 'a na cana! », « mm' è custato na lira... 'A benerico ». Sono tutte parole che consumano la tragedia interiore, e la proiettano al di fuori in un movimento di colori; ma ciò che è perduto d'intimità e pudore psicologico, si riacquista in vivacità e stupefazione pittorica. E l'emozione del lettore è fondamentalmente pittorica: lo sguardo nostro palpita, sorride, s'attonisce davanti a tali scene, mentre un brivido di ingenuo e fanciullesco terrore ci gela le membra; quello stesso brivido, che mosse il poeta alla truce fantasia!

Al teatro, il Di Giacomo diede il suo contributo anche con il dramma *Malavita* (1889), e che poi s'intitolò *'O voto*; ma noi abbiamo trascurato finora di parlare di quest'opera, mentre per la sua priorità cronologica e per la sua effettuosità scenica, si presenta più facilmente e con più chiara consistenza di linee al critico. Ma è noto che il dramma è stato scritto in collaborazione col Cognetti, e che il Di Giacomo sovratutto ha curato le didascalie, più che non la stessa tessitura scenica delle parti. La quale fu principalmente opera del Cognetti, tecnico assai esperto della scena, e che con molta abilità sviluppò i motivi

della novella il *Voto*, ma che forse non con un' uguale felicità, ne distribuì il colore. Teatralmente si può dire l'opera più adulta che vada sotto il nome del poeta napoletano; ma essa manca effettivamente di ingenuità e di immediatezza, e sopratutto di sobrietà nella diffusione del colore; poichè a me pare che la perizia tecnica del Cognetti abbia subordinato agli effetti estrinseci della scena l' intimità pittorica della rappresentazione: il costume vi si accampa, in un lusso sgargiante di particolari.

Neanche l'ultima commedia, per ordine di edizione e forse anche di composizione, *Quand l'amour meurt* (1910), è delle cose migliori del nostro Di Giacomo. Alcune scene vi hanno carattere popolaresco nel senso deteriore: sono macchiette, tipi, dialoghi caratteristici di caratteristiche persone della piccola borghesia napoletana. In esse si scivola facilmente nel tipico, nel curioso, in tutto ciò che è il pericolo dei teatri dialettali o di superficie: poichè si tenta di risuscitare sotto nuove forme le maschere dell'antica commedia dell'arte. Non sono più le vecchie conoscenze del defunto mondo sei-settecentesco, ma son le nuove figure, specialmente della piccola borghesia, che la nuova civiltà ha messo in rilievo; così abbiamo la signora decaduta che, pur sotto gli stimoli della fame, sa atteggiarsi in forme di pretenziosità ridicola e pietosa insieme; la risalita denarosa, tutta appuntata e schifiltosa nel suo curioso eloquio italianizzante; l' americano e l' americanina, con la loro convenzionale, mercantile e melensa ammirazione per la bella Napoli, per il Vesuvio che fuma e per il mare di Posillipo che è così turchino; la studentessa, che ha inaffiato la sua espansiva e cialtrona parlata partenopea di sentimentalismo libresco;

l'operaio scioperaiuolo che traduce bizzarramente in dialetto gli imparaticci « proletari » della camera di lavoro; lo « scugnizzo », che raccatta mozziconi e fa le capriole per un soldarello; il luciano, che sospira pei bei tempi di Ferdinando; il giovane di mala vita che sfoggia la sua bravura nel solito gergo della camorra; e così via di seguito. Per questo lato, è assai istruttivo il teatro del Murolo, che può dirsi una collezione di nuove maschere, e che si riattacca alla migliore tradizione scarpettiana; e una parte dell'opera di Ferdinando Russo, che è la più ricca e vivace galleria di tipi napoletani, dove corre una felice abbondante vis comica, e dove spesso la rappresentazione è tesa fino al limite della caricatura o triste, o sardonica, o salace.

Ma il tipico, la maschera, il macchiettismo, è proprio del basso mondo comico; e tutto ciò, in fondo, è estraneo all'ispirazione più genuina del Di Giacomo, ma dove egli vi indulge, per suggestione della letteratura tradizionale partenopea, ivi egli costituisce la parte più caduca dell' opera sua. C'è anche il comico nel Di Giacomo, ma è di un'altra natura; non il comico che sprizza da situazioni caricaturali, da caratteri buffi, o dal costume tipizzato, ma un comico di colore e, direi meglio, di linguaggio: esso infatti si genera dalle parole ingenue degli interlocutori che, nella loro atmosfera storica e nell'intimità dell' ambiente o domestico o rionale, hanno il loro serio e legittimo significato, ma tratte a dar suono di sè, come in uno spettacolo, davanti a un pubblico indifferente, si coloriscono di una luce equivoca. È il linguaggio intimo insomma, che nel buon popolo napoletano diventa involontariamente linguaggio pubblico e teatrale: una parola

e un gesto affettuoso e familiare sono detti con lo stesso tono, o gesticolati con la stessa immediatezza, nel chiuso circolo dei familiari, come nel largo mondo della società.

Orbene, il Di Giacomo coglie appunto coteste sfumature; e perciò la sua comicità non è mai rumorosa, ma è sempre sottolineata da un pathos malinconico o da un sorriso affettuoso. Cotesta malinconia e affettuosità costituisce l'idealità della visione comica dell'artista, idealità che lo tiene al di sopra del suo mondo, come fosse la sua creatura, di cui egli intenda pienamente la sincerità dei sentimenti, e insieme con questa se ne spieghi le manifestazioni smaliziate e familiari troppo, al cospetto di una società estranea e disposta al motteggio. Questa è la comicità di molte scene della vita di Castelcapuano, ritratte mirabilmente in *Assunta Spina*, o della vita degli uffici, così efficacemente colorita in *Mese Mariano*, dove le parole sono parlate con espansione senza controllo, e i movimenti delle espressioni sono gesticolati con ingenuo e confidenziale abbandono, così che, anche là dove indoviniamo un calore di passioni schiette e di preoccupazioni gravi, atteggiamo col poeta le labbra a un sorriso che è canzonatore e affettuoso insieme. Il comico in tal modo sfuma e si confonde con l'umorismo.

VI. LA POESIA DELL'AMORE.

Con la tragedia di colore, abbiamo dunque anche la commedia di colore; il che, certo, non vorrà dire la tragedia o la commedia della superficie. Quel

gusto del colore, per gli spettacoli tragici o comici, è, in fondo, lo abbiamo lasciato intendere altrove, senso di umanità; il quale, se non con coscienza analitica e riflessa, certo in forma immediata o ingenua e melodica aderisce alle pene e alle gaiezze del mondo. L'umanità digiacomiana è, direi, visiva e vocale, anzichè interiore e dialettica, ma non perciò ha minore idealità; non è ancora sprofondata in una coscienza storica, ma tutta si affaccia allo sguardo vergine che conosce il raggio di una lagrima o il lampo di un sorriso, e si modula in suoni secondando i colori di quelle visioni.

Il tono melodico e il gusto contemplativo è facile, ancora più che in tutte le altre voci poetiche del Di Giacomo, coglierlo chiaramente in quelle della passione amorosa. Poichè l'amore per il nostro poeta, più che come dramma sviluppato nei suoi termini chiari, è patito nella sua origine oscura e nel suo mistero: e la musica è la voce più istintiva del mistero, e la visione è come l'occhio assonnato che serva a contemplarlo senza discernerlo nelle sue ambagi. Sicchè ogni dubbio straziante, ogni amara verità, diventa un ritornello musicale, ma non perciò di un significato meno pungente, in quella sua immediatezza di suoni; e ogni crudeltà o tradimento o la caducità stessa dell'amore si trascolorano nel fantasma di un bel viso o nella luce di un paesaggio.

L'amore è finito? Ma dunque perchè è finito? Il dubbio non si muove più oltre da cotesta posizione elementare, e si effonde tosto in un suono, che è tutto un pianto interiore dell'anima, così torturante nel suo monotono ripetersi:

> Comme va, comme va
> ca doppo tant' amore
> ce putimmo lassà?

Ah, che core, che core
ca tenimmo, Marì!
E c' 'o tenimmo a ffa' ?
Comme va ?... Comme va ?...

L'amore finisce, perchè tutto nel mondo finisce. Che indagate più oltre ? E' tutto un mistero: non resta che abbandonarci a quel mistero, con quel po' di musica che ignota ci sta nel profondo:

Tutto, tutto se scorda,
tutto o se cagna o more:
. . . . . .

Oggi si' tu: dimane,
forze, n' ata sarrà:
e po' n' ata, chi sa,
si tiempo ce rummane.

L'amore è traditore; oggi per l'uno, oggi per l'altro; e questo suo eterno destino diventa il ritorno dello stesso pensiero in diverse parole, ingenuo e lancinante:

Tu si' stata traduta!
Tu si' stata lassata!
Tu si' stata nchiantata!
Pure tu! Pure tu!...

E non c'è da sdegnarsi, da ingiuriare, da chiedere vendetta agli uomini, alla società, a Dio; questo è il mistero dell' amore, poichè tutta la vita è amara e triste:

E ched' è sta vita nosta!
Quant' è amara e quant' è triste!

Oggi si può ridere, godere, illudersi; ma domani uno sguardo rivelatore, una parola, il lampo di un coltello, un corpo insanguinato a terra, e la illusione dell' amore è squarciata!

Abballammo! E nnanz' 'a gente
ca ce sente e tene mente,
nuie cantammo: E lariulì!
nuie cantammo: E lariulà!
(Ma sta storia malamente
chi sa comme fenarrà!...)

Sotto l' incubo del mistero, in quella magica soggezione dell' amore che trafigge e che tradisce, che sospira e che rinunzia, che ricorda e che si strugge, l'anima non trova riposo, che nei suoni leni che salgono dalle parti sue più remote, e nelle immagini visive che essa colorisce, in questo suo ebbro attonimento.

Rosa! Rosa! Anema fina!
Faccia 'e cera, uocchie lucente!
E accussì barbaramente
T' aggio avuta abbandunà!

Così la storia di una povera ragazza, tradita dall'amore, balza alla fantasia del poeta, non ancora nei particolari della sua disgrazia, ma nella luce malinconica di un bel viso femminile:

E ce steva na guagliona
cu na faccia 'e na Madonna,
cu na capa ionna ionna,
c' 'a salute assai suttile,
e cu n' anema gentile...

E la tragica paura del prossimo scioglimento dell' amore e il più tragico ancora sentimento della sua indissolubilità, possono smemorarsi nella contemplazione e ascoltazione, piena di lacrimoso smarrimento, della luce e della voce di un paesaggio:

Saglieva 'a dinto Napule, nzieme cu tanta voce,
cunfusa 'int' a na nebbia, na luce 'e tanta lume:
sentevemo 'e zampogne, c' 'o suono antico e ddoce,
ienghere ll' aria, e tutte sti vvoce accumpagnà...

Ah, comme ce strignetteme cchiù forte!....

Quel paesaggio è lo stesso dramma dei due cuori: la luce di tanti lumi, e il suono di tante voci, la dolcezza di una musica antica e dolce, ed ecco due anime si allacciano più strette e due corpi si stringono in una passione più dolorosa, in un legame più indissolubile:

Ce stammo ancora. 'A n'anno. E 'a morte sulamente,
'a morte ca chiammammo tutt' e dduie tanta vote,
spezzà pò sta catena ca dura eternamente,
ca pesa e ca è liggiera, ca nun se vo' spezzà...

L' amore è dunque mistero, è l'ombra del destino ignoto, è il fantasma di un sogno: quale sia la ragione del suo governare, non si può nè dire nè domandare, ma solo patire, come avviene di un sogno bello e triste che non si sa discernere donde provenga e come finisca, e se sia propriamente un sogno oppure una realtà. L'ombra del destino ignoto avvolge tutti, chi tradisce e chi è tradito, e tiene sospeso il cuore anche di quelli che si son disfatti del dominio dell' amore. E l' amore è caduco, ma per quella ca-

ducità sono vittime fraterne l'uomo e la donna; l'uno e l'altro che spezzano, stanchi la catena, sono insieme ploranti nel ricordo, insieme pazienti sotto nuovi amori, insieme accasciati da nuove pene e nuovi sospiri, senza tramonto, senza guarigione!

Uocchie celeste o nire,
culore 'e giglio o 'e rosa
sempe, sempe una cosa,
sempe 'e stesse suspire!

Si, suspiranno, io dico:
« Quanto mme si custata! »
Tale e quale a *quacc' ata*
tu suspire cu mmico...

Questa eguaglianza nella sorte fa degni di pianto l'uomo e la donna; se l'uno è traditore, l'altra è infame, ma entrambi sono miseri, sciagurati, proni, davanti alla misteriosa signoria del destino; perciò non ci sono esalazioni di sdegno, ma tutte le pene sono avvolte in un unico melodioso compianto:

Viento, ca spierde 'e sciure spampanate,
spartece pure a nuie, spierde st' ammore,
asciutta tanta lacreme spuntate
dint' a chilli bell'uocchie e 'int' a stu core,
viento, ca spierde 'e sciure spampanate...

E cumm' accumminciaie, comm' è fenuto
st'ammore nuosto e tu fance scurdà:
ietta 'o terreno ncopp' a stu tavuto,
e fallo sottaterra cunzumà...
Ah, comm' accumminciaie! Comm' è fenuto!

« Ah, comm' accuminciaie! Comm' è fenuto »: il dramma dell' amore è tutto in cotesto principio, e

in cotesta fine; svelarne il mistero dell'origine e della morte, è impossibile; or dunque non rimane che appoggiare la voce su quel mistero, e adorarlo e soffrirlo musicalmente, nella carezza malinconica di un ritornello, che conserva quasi l'eco di un singhiozzo soffocato.

Ma cotesto dramma, pur tradotto in suoni e colori, nei suoi elementi primordiali e più immediati, non è perciò meno assillante. Il dubbio straziante che si converte in una esclamazione melodica, ha qualche cosa di profondamente accorato in quel suo stesso carezzarsi in suoni; sono di quei suoni che salgono al labbro, mentre siamo penosamente smemorati di noi stessi: *comme va, comme va - ca doppo tanto amore - ce putimmo lassà*? C'è l'annichilimento della coscienza e della riflessione, sotto il colpo della misteriosa e suggestiva signoria d' amore, e in quell'istupidimento ebbro, noi ripetiamo delle parole, con un gusto leggermente folle del loro eterno ritornare su se stesse, e illudiamo in esse la nostra pena oscura e profonda. L'angoscia vorrebbe sfogarsi in lagrime, in colloquii lunghi, in esami analitici, ma essa non trova un principio di riflessione nel suo intimo per organizzarsi in racconto e in analisi; rimane oscura a se stessa, inestricabilmente oscura, e allora la sua amarezza fluisce con impeto nella melodia di un versetto, breve, immediato, semplice, ma così cocente, pungente, stillante di malinconia, come fosse il suono di una vena di pianto saliente dall'anima profonda!

E se l'amore è mistero, esso è anche e sempre contraddizione; accanto al ritornello musicale, e alla visione pittorica, c'è posto per il d i a l o g o, dialogo dell'anima con se stessa o dell'anima col mondo.

La caducità degli affetti, i tradimenti, il vano rimpianto, la vana speranza di guarigione, tutti i momenti estremi della passione amorosa, sono sofferti non già nella loro conclusiva e pacifica definizione, ma nel loro p r o c e s s o t r a v a g l i a t o: sicchè nulla è affermato che non venga tosto contraddetto. Se la vita è amara e triste, se tutto si cangia e muore, pure l'amore è come una chitarra che non tiene una sola corda; sicchè la mano qualche volta tremando, torna a tentare piano piano il risveglio di una musica antica, di un primo ricordo d'amore.....

e nu suono ca sceta
tanta cose, o addurmute,
o luntane, o fenute,
esce 'a sotto a sti ddeta.

Così la desolazione di una prima affermazione (*tutto se scorda...*) musicalmente si attenua e si tramuta in un accento trepido di tenerezza. Il poeta ora non piange e non si dispera, ma solo trema, quasi con un sorriso, che le corde dell'amore siano molte, e la prima corda, anche quella, ha sempre le sue vibrazioni, se la mano obliosa torna a tentarla piano! Che dunque? La tragedia ancora una volta sfuma nella dolcezza del ricordo; ciò che è caduco, ha pure la sua eternità; ciò che fu, ritorna; ciò che dorme, si sveglia. La melodia del ritornello, anche il più pungente, il più risonante di tristezza, non può tradire la sua stessa intima natura: nel s u o n o, c'era già il presentimento che l'animo si dipartiva dal mondo prosaico e sconsolato per perdersi nella vaga atmosfera del sogno, dove ogni pena si soffonde di una lieve nebbia fantastica: la tragedia dell'uomo così sottolineata di musica, a poco a poco diviene

tragedia di poeta *rêveur*. Sicchè allora il cantore, a mezzo del suo canto, può indugiarsi a ripetere il suo ritornello, ritornello che gli si viene cangiando, a sua insaputa, di accento e di significato:

Tutto, tutto se scorda
tutto o se cagna o more;
e na chitarra è ammore,
ca nun tene una corda.

Questa strofetta in principio del canto, riteneva un ritmo abbandonato di desolazione, e quell'amore, accostato alla chitarra che non ha una sola corda, rincalzava il suono triste della prima verità: tutto *se scorda*, e non si può neanche dire che ci possa essere un amore solo e invariato nella vita! Ma questa stessa strofetta, ripetuta a mezzo della poesia, cambia leggermente di significato: quella lieve mutazione è come il principio della metamorfosi della pena. La Musa tragica si avvia a diventare Musa idillica; l'essere sta per soggiacere al potere essere: *tutto se scorda*, ma pur tutto può rinascere nel ricordo! E il ricordo non è semplice pensiero di un passato rigido e irrevocabile, un pensiero di « irrevocati dì », ma è attualizzamento di quel passato, sicchè tante cose, o lontane, o addormite, o finite, vivono oggi e sono la musica dolce del nostro presente. E quell'« e » del verso « e na chitarra è ammore », che prima aveva un valore congiuntivo e rafforzativo, ora assume un valore correttivo del significato pessimistico dei due primi versicoli; come fosse a dire: vero è che tutto *se scorda*, ma amore è una chitarra che non tiene una sola corda, e anche la più antica dà sempre il suo suono, e il più

lontano fantasma può ritornare a noi, per suggestione di quel sussurro musicale!

Tutto, tutto se scorda,
tutto o se cagna o more;
e na chitarra è ammore,
ca nun tene una corda.

Ogge sì' tu: dimane,
forze, n'ata sarrà:
e po' n'ata, chi sa,
si tiempo ce rummane.

Uocchie celeste o nire,
culore 'e giglio o 'e rosa,
sempe, sempe una cosa,
sempe 'e stesse suspire!

Si, suspiranno, io dico:
« Quanto mme si custata! »
Tale e quale a *quacc'ata*
tu suspire cu mmico...

Tutto, tutto se scorda,
tutto o se cagna o more;
e na chitarra è ammore,
ca nun tene una corda.

Ma, tremmano, sta mano
cierte vote se scorda:
e torna 'a primma corda
a tentà, chiano chiano.

E nu suono ca sceta
tanta cose, o addurmute,
o luntane, o fenute,
esce 'a sotto a sti ddeta.....

Questa è la poesia della contraddizione: di quella contraddizione oscura, vaga, che è propria di tutte le grandi passioni e che è stata sempre la scaturigine delle alte espressioni dell'arte; di quella contraddizione che è al fondo anche del pessimismo più disperato, di quel pessimismo leopardiano ancora che, mentre par concluso definitivamente e sicuro di sè, d'un tratto torna a riporsi come problema, per un improvviso fantasma, per un insospettato « errore » che si affaccia a tentare e sedurre anche il cuore dell'uomo più densamente fasciato di tedio e rotto a tutti i disinganni.

Tale contraddizione è vissuta dal nostro Di Giacomo, con il consueto abbandono e con piena irriflessione; sicchè mai avverrà come avviene, per esempio, per il Petrarca, che egli si indugi ad analizzarla e a oggettivarla fuori di se tranquillamente, come di un caso che vada spiegato con pacatezza e magari vada scrutinato intanto con una certa compiacenza. Egli vi pone lì la sua contraddizione, e la patisce accoratamente; e non appena ve la esprime, ecco che esala un sospiro, un grido, per quella sua soggezione all'oscuro dissidio dell'amore.

Mme turmiente — e te piente. E io te turmento,
e mme pento pur io. Nce appiccecammo:
facimmo pace doppo a nu mumento:
e 'a capo, pe nu nniente, accuminciammo...

E nu sapimmo di' ca nuie, nuie simmo
ca cagnammo stu cielo e sti ghiurnate:
e ca sta primmavera ca vedimmo
nun è fatta pe nuie, no, ma pe ll' ate.....

Dove, se nella prima strofa, c'è l'oggettivazione storica della contraddizione dell'amore, quella diagnosi è limitata nei suoi termini necessarî, sì che non resta margine per il gusto dilettantesco della contraddizione; chè anzi la sofferenza di quello stato di cose è così acuto, che tosto scoppiano parole piene di un'indignazione dolorosa per quel cielo e quelle giornate che cambiano di colore a seconda dell'umore dei nostri sentimenti, e per quella primavera che si vede e si sente nell'aria, no, non per noi, ma per gli altri!

Questo patimento diretto e immediato della contraddizione amorosa, fa sì che il poeta prediliga non le forme chiuse del riassunto analitico o del racconto, ma la rappresentazione dialogica di quello che è il colloquio con se stesso o col mondo. La forma dialogica ci dà il senso attuale della sofferenza, e, mentre in effetti si tratta di un soliloquio, il discorso piega verso il colloquio, in modo che il protagonista par si confessi con sè ma anche col mondo, e se discorra col mondo, discorra anche con sè. Questa rappresentazione drammatica del proprio oscuro dissidio, salva il poeta da quel vezzo che hanno i poeti della solitudine, a discriminare sino alla sottigliezza il proprio stato d'animo; discriminazione che non riesce monotona e artifiziosa, solo quando l'artista tratti e domini nel suo cuore un largo contenuto di passioni e di pensieri, tutto un vasto e complesso mondo poetico. Ma quando il centro del soliloquio è l'amore, nelle sue più elementari ed eterne contraddizioni, il soliloquio ripiegandosi troppo su se stesso, facilmente si vizia di concettosità e di dilettantismo psicologico.

« Nu' scennere p' 'a Posta! Nun te fermà llà nnanze!
Essa p' 'a Posta saglie: tu 'o ssaie: tu 'a può ncuntrà!

E si accumience 'a capo? No, No! Meglio è c' 'a scanze!
tu 'a tuorne a fa fa' ianca: te tuorne a turmentà!...

Siente ll'amice: spezza. Ce vo' curaggio. E penza
ca 'o tiempo è cchiu d' 'o miedeco e ca te pò sanà.....
Nn' 'o bbide ca tu stesso vuo' fa' sta sufferenza
cchiù longa, cchiù pugnente, cchiù amara a suppurtà?... »

Parlavo sulo. E attuorno mme cammenava 'a gente
p' 'e fatte suoie, mpurtannese certo assaie poco 'e me:
pure chi sa, quaccuno, ca mme tenette mente
—Che smanie!—avetta dicere—Che smanie ha ddà tenè!

Il poeta parla solo; ma son chiamati a colloquio gli amici, e perfino gli estranei che fanno i loro commenti. L'ammonimento degli amici è diventato ammonimento del poeta a se stesso; ma quel soliloquio non è così chiuso, che qualche cosa non ne trapeli di fuori, per la spia e la curiosità di qualche passante. Così, perpetuamente, il canto più solitario è immerso sempre nel tumulto corale della vita!

Schezzechiava. 'O tiempo pareva fatto apposta
pe mme fa' tutto attuorno cchiù scuro accumparè...
«Nu' scennere p' 'a Posta...» E io llà scennevo... 'a Posta:
penzanno: «Ah, si 'a vedesse!... Dio, nun m' 'a fa' vedè!..»

Se noi ripensiamo per un momento a tutta la tradizione petrarchesca della poesia d'amore italiana, non possiamo dissimularci il fastidio per quel compiacimento tragico che i poeti hanno ostentato delle contraddizioni dell'amore: un poeta che questa antica tradizione riprese ed esaurì nell'opera sua, esasperandola fino all'assurdo, un poeta che petrarcheggiò non più in sonetti ma in melodrammi (oh il candido Metastasio!), ci offerse le ultime creature amorose, in

cui la contraddizione della passione è postulata, carezzata, prolungata, con un gusto così dilettantesco dei sentimenti eternamente sospesi e ancipiti, che ben possiamo noi moderni essere insofferenti di ogni principio di riflessione che venga a fermentare dentro l'oscuro dissidio dell'amore, e perciò stupirci che un poeta di popolo si sia potuto così nettamente allontanare da così secolare tradizione poetica della nostra letteratura. Non più dunque l'esteriore dialettica dei sì e no della passioncella compiaciuta di sè (Amor mi sprona; la ragion mi raffrena. — Vorrei!... Ma... oh Dei, che pena!), ma la sofferenza cieca del contrasto dei sentimenti: ond'è che non solo la tristezza e l'oscurità è in noi, ma nell'aria stessa, in tutto ciò che ci circonda, come non si potesse neanche più distinguere il colore dei nostri pensieri dal colore stesso del tempo: « 'O tiempo pareva fatto apposta — pe mme fa tutto attuorno cchiù scuro accomparè.... ». E basterà solo, con poche parole, accennare questo dissidio che ci rode. « Ah, s'a vedesse!... Dio, nun m' 'a fa' vedè!... », e non si fa neanche a tempo a finire, che si è travolti, dalla piena dei sentimenti, da un bisogno acuto di confessione, da un grido, da un canto che erompe dall'anima profonda, un canto che ogni contraddizione affoga nella potente riaffermazione della passione, eterna, immutabile, torturatrice, divina, che ci sazia ed affama, che ci affanna e ci consola, che ci punge ed accarezza!

Amice, perdunateme! Sì, sì, 'a vedette! E ghianca,
cchiù ghianca 'e ll'ati vote, sì, l'aggio vista fa'!
E mo, mo ca nne parlo c' 'o sciato ca me manca,
mo stesso, si putesse, llà, llà vurria turnà!
. . . . . .
. . . . . .

Vurria turnà pe pognere e accarezzà stu core:
p' 'o fa' affucà 'int' 'e llacreme, e p' 'o fa' sullevà...
Core scuntento, e sazio; core ca campa e more,
core ca maie cuitudine, maie pace truvarrà!...

Così la voce della passione attinge quell'alto accento di eloquenza, proprio della grande poesia. Poichè bisogna, a questo punto, pur dirlo — anche se finora per cautela critica ci siam mostrati schivi degli aggettivi celebratorii — che questa del Di Giacomo è vera e grande poesia. Con *Ariette e Sunette* (1898) e con *Vierze Nove* (1907), egli raggiunge l'espressione più luminosa e più musicale del suo mondo artistico; e in queste due raccolte di versi, e nella prima più che nella seconda, egli ci si rivela non solo compiutissimo artista ma il solo che, dopo il grandissimo esempio leopardiano, nella poesia moderna italiana, abbia saputo restaurare nella loro primitiva intensità e purità le espressioni della passione amorosa. E poeta dell'amore può egli dirsi, con un più largo significato, che non altri dicitori di rime leggiadre e malinconiche; poichè, egli, pur imprimendo il suggello della sua soggettività ad ogni canto, è stato l'interprete non di un solo amore, ma di mille amori, non è stato il sottile analitico di se stesso, ma il mùsico corale delle passioni del popolo uno ed eterno. Se nel Petrarca, necessariamente la lirica amorosa deve aggravarsi e imbisticciarsi di riflessione e di artificî, poichè il poeta è tutto ripiegato in sè e nulla vede e sente che non sia quel solo nome di Laura, e quel suo solo affetto, — nel Di Giacomo, per l'elementarità delle sue intuizioni, la monotonia sarebbe più inevitabile e fastidiosa, poichè l'artista, costretto nel breve cerchio dei suoi sentimenti autobiografici, avrebbe esau-

rito assai presto le sue possibilità creative. Ma cento e cento donne e uomini parlano d'amore nel suo canzoniere e nelle sue novelle, sicchè, se egli non può vantare profondità di interessi psicologici, può bene esaltarsi nella polifonia dei suoi canti: per ogni personaggio, in tutte le varie situazioni storiche, egli trova l'accento particolare della passione, così che la sua lirica non spira solo in un'atmosfera di malinconia, di abbandono, di rimpianto, ma passa attraverso a tutti i gradi della passione: dal senso trepido e lacrimoso del mistero, alla gaia scienza d'amore; dall'incantamento malinconico, alle arie festevoli e spensierate; dal grido della passione torturata, al grido della bacchica gioia della vita:

Figliulelle, ca state dint' 'e ccase
guardanno 'o cielo e penzanno a quaccosa;
figliule scuitatielle, arze e schiattuse,
ca ve lagnate c' 'a fatica pesa,

ascite, ascite, ca d' 'e rose è 'o mese,
e già se fanno 'e nnèspere senzose:
'e frutte culurite e sapuruse
càrreche stanno ll'arbere 'e cerase.

Frutte e sciure è 'a campagna. Ascite, ascite!
E mmiez' a st'erba fresca, a st'aria allèra,
pazziate, vasateve, redite!
E cantate, cantate: È primmavera!... (1)

Noi non conosciamo alcun poeta italiano, che abbia cantato con così crescente delirio, da una sillaba all'altra, la giocondità dell'amore sentita come una sola cosa con la bellezza della stagione; solo nelle

(1) *Voce d'ammore antiche*, nel *Tempo* di Roma, 1 nov. 1919.

ottave ariostesche, possiamo ritrovare un impeto e un fremito così potente di ritmi nel celebrare la sana e lieta sensualità della giovinezza. Un ardore così schietto di gioia solo è eguagliato dagli accenti più violenti della passione soffocata:

Aggio chiagnuto a lagreme
cucente, Assuntulè!
Comma a na fronna 'e n' arbero
tremmato aggio pe tte!...

Versicoli mirabili, foggiati di parole eterne, che, quanto più elementari nelle immagini, tanto più splendono nella purità e luminosità delle sillabe, rese quasi immateriali dal soffio cocente dell'anima. Sono di quei brevi canti in cui tutte le dissonanze acute dei sentimenti si accolgono e ragionano e travagliano più con la forza di un grido o dell'affanno, che con una ben tessuta sintassi di pensieri e di immagini. Chi parla, è un omicida che, per difendere il suo delitto sulla donna amata, palpita, nell'empito del suo discorso, come fosse ancora lì la sua morta, e la tragedia per un attimo gli si muta in un ricordo lirico d'amore:

Ma vòtete! Ma guardeme!
Rispunneme — io diceva —
« Damme sta mano... Accostete!... »
E 'a mano mme sfuieva!...

Tutto na vota: — Lasseme!
— me dicette essa. — Obbì?!
Mo si' seccante... È inutele!...
Lasseme, Federì!...

E salutaie, vutannese,
quaccuno che passava...

E... ll'uocchie... lle lucevano...
Dio! Dio! Comm' 'o guardava!...

Giurice,... cumpatiteme...
Perdette 'e lume!... — Embè,
— strellaie — tu si' nzenzibbele?
Si' scellerata?... E teh! (1)

La forma dialogata e, direi, gesticolata del racconto lirico, mentre ci dà il senso attuale del dissidio dei sentimenti nel protagonista, vale come a fermentare il bisogno di una di quelle sintesi liriche della passione, che, semplicissime di suono, sentono della tempesta che romba nell' anima. E l' eco di quel grido « aggio chiagnuto a lacrime cucente », ci continua a palpitare nell'anima, come fosse l'ultimo e definitivo motivo della lirica, in cui culmina e si accorda rinforzandosi tutto il travaglioso processo dei sentimenti amorosi.

Ma non la sola passione torturata ci si offre in una contraddizione di sentimenti, ma anche la stessa gioia dell'amore e del paesaggio è essa stessa una continua tenzone dell' amante con l' amata, del poeta con se stesso, sicchè anche in questo caso la forma direttamente o indirettamente dialogica non è uno scaltro espediente estrinseco, ma è la forma intima del sentimento dell'artista. Così accanto alla tenzone malinconica, abbiamo anche la tenzone gaia e festevole; e entrambe sogliono conchiudersi in una di quelle brevi sintesi liriche, che sono tutte frementi del precedente contrasto drammatico della tristezza o della gioia:

(1) *Assunta.*

'A vi' llà: vestuta rosa
e assettata a nu sedile,
risciatanno st'addurosa
e liggiera aria d'abbrile,

cu nu libbro apierto nzino,
cu nu vraccio abbandunato,
sott' 'o pede 'e mandarino,
sola sola Emilia sta.

C'aggia fà? M'accosto? (E quase
arrivato lle so' ncuollo...)
Core mio! Cu quanta vase
te vulesse salutà!

Nun me vede, nun me sente,
legge, legge, e nun se move:
e io ncantato 'a tengo mente
cammenanno ncopp 'a ll'ove...

Ah!... s'avota!... — Emì... che liegge?
— Tu ccà stive?... E 'a dò si' asciuto?
— M'accustavo liegge liegge...
Pe fa' che?... — Pe t'abbraccià!

— Statte!... — Siente... (E 'o libbro nterra
cade apierto...). Essa se scanza,
se vo' sosere, mm' afferra,
rire e strilla: uh! no! no! no!...

Na lacerta s'è fermata
e ce guarda a tutte e dduie...
Se sarrà scandalizzata,
sbatte 'a coda e se ne fuie... (1)

Ecco, con rapidi tocchi, creata una figura pittorica di donna in una col paesaggio: la donna vestita di rosa e l'odorosa leggera aria d'aprile; l'immagine

(1) *Dint' 'o ciardino.*

umana e l'immagine della stagione, e in ogni immagine un movimento sempre nuovo di letizia. Movimento che è tutta una tenzone di sentimenti, la quale si esprime nelle forme interrogative e dialogiche (*'A vi' llà... C' aggia fa'?... M' accosto?*), appena spezzate da piccoli gridi soffocati (*Core mio! Cu quanta vase te vulesse salutà!*), dopo i quali, per l'affanno, è assolutamente necessaria la tregua di un momento contemplativo: *e io ncantato 'a tengo mente...* Ma ancora la tenzone dei sentimenti riprende il suo gioioso travaglio, e l'espressione dialogica dei sentimenti di tripudio assume forma diretta; e le due penultime strofette hanno difatti un ritmo irrequietissimo e sempre più crescente, fino a quel picchierellar trito di un monosillabo: *uh! no! no! no!...* La tenzone gioiosa è già alla sua catastrofe; al di là di quel culmine, non c'è posto che per il parossismo o per il silenzio. Perciò il ritmo si placa; una visione si illumina, nell'ultima strofa, e anche i due amanti, stretti, sono lì, sospesi. Non è detto, ma si intende che la lotta è finita, come è già finita nel verso. La prima immagine da cui è colpito il poeta è quella lucertola, ferma, a cui palpita il fianco vivo: *e ce guarda a tutte e dduie.* Sembra un quadro estraneo, ma esso è lì per interiozzarsi nel pensiero, ebbro, dei due amanti: quella lucertola che fugge si sarà scandalizzata naturalmente del *loro* amore... Fiorisce sulle loro labbra come un lieve sorriso di civetteria: il dramma della gioia si è concluso in una di quelle brevi sintesi liriche, o di suoni o di colore (qui è visione di colore), così semplici ma così pregne e ancora echeggianti di quel tumulto di sentimenti, tristi o giocondi, prima dialogati nel canto.

E come la tristezza e la gioia sono celebrate nel

loro contrasto, così anche il paesaggio, che, come altrove abbiamo detto, è intimo all'anima del Di Giacomo e ne costituisce come l'orizzonte ideale dove si muovono tutti i suoi fantasmi, è visto non nella sintesi predefinita, ma nel suo stesso definirsi in sintesi, attraverso il dissidio dei colori e delle visioni particolari. Chi non ricorda i versi divini di *Marzo ?*

Marzo: nu poco chiove
e n'ato ppoco stracqua:
torna a chiòvere, schiove,
ride 'o sole cu ll'acqua.

Mo nu cielo celeste,
mo n'aria cupa e nera:
mo d' 'o vierno 'e tempeste,
mo n'aria 'e primmavera.

N'auciello freddigliuso
aspetta ch'esce 'o sole:
ncopp' 'o tturreno nfuso
suspireno 'e vviole...

Qui c'è il dramma della stagione come fosse il dramma stesso di un'anima. Una parola, *marzo*, lì isolata in principio del verso, come fosse il nome di un protagonista; e poi quella vicenda assidua di acquate e di pause, e quel ridere del sole con l'acqua, in un gioco divino, tutto musicalmente reso in quel bruire vario e fuggitivo delle brevi parolette animate. Il contrasto è ancora più sintatticamente ordinato nella seconda strofetta con quei quattro « mo », messi in principio dei versi, che hanno la virtù di distinguere più nettamente quello che era prima una più confusa musica di scrosci e di riposi della pioggia:

ciò che era suono ora è diventato colore, e ciò che era dramma indistinto nella musica, ora si distacca e acquista maggiore risalto nelle impressioni isolate di colore. Il dramma dei suoni diventa dramma di luce e di ombra: *Mo nu cielo celeste — mo n' aria cupa e nera.* Ma il dramma è dramma, perchè a tutto ciò non è estraneo il cuore dell'uomo; quello che è contrasto del paesaggio, è anche contrasto dell'animo umano, che or soffre e soccombe, or rifiata e sorride, per quelle *tempeste dell'inverno*, per quell'*aria di primavera.* Ecco che la poesia apparentemente di puro suono e di puro colore tradisce un'emozione del sentimento: *mo d' 'o vierno 'e tempeste — mo n' aria 'e primmavera*: poichè le tempeste e la primavera sono tempeste e primavera non per la natura in sè, ma per l'uomo che le soffre e le gode. Or dunque il dramma della stagione perviene al suo scioglimento: un uccello freddoloso aspetta che esca il sole; sul terreno molle sospirano le viole. Quell'attesa trepida dei fiori e degli uccelli è lo stesso che il sospiro dell'uomo; così attraverso il contrasto visivo e musicale dei particolari si elabora la sintesi lirica del sentimento del paesaggio.

Anche in un'altra celebre poesiola, *Na tavernella*, si osserva cotesta discordia dei particolari realistici, impensatamente poi composta nella musica incantata di una di quelle strofette piene di vibrazioni musicali, di cui già abbiamo offerto qualche esempio. Dapprima anche lì, si offrono, sensazioni e visioni disparate, che par si urtino nel loro intimo, senonchè tutta quella apparente discordia promuove celatamente un'armonia segreta dell'anima che scoppia poi con un oblioso impeto lirico.

Maggio. Na tavernella
ncopp' 'Antignano: 'addore
d' 'anèpeta nuvella;
'o cane d' 'o trattore

c' abbaia: 'o fusto 'e vino
nnanz' 'a porta: 'a gallina
ca strilla 'o pulicino:
e n' aria fresca e ffina

ca vene 'a copp' 'e monte,
ca se mmesca c' 'o viento,
e a sti capille nfronte
nun fa truvà cchiù abbiento...

Stammo a na tavulella
tutte e dduie. Chiano chiano
s' allonga sta manella
e mm' accarezza 'a mano...

Ma 'o bbì ca dint' 'o piatto
se fa fredda 'a frettata?
Comme me so' distratto!
comme te si' ncantata!

Maggio: quella parola, lì, staccata in principio diverso ricorderà il *marzo* dell' altra poesiola; ma mentre, in quella, la parola aveva il valore di individualizzare il soggetto di tutta una visione, qui *maggio* ha significato obbiettivo, di paesaggio sentito, e non di paesaggio che sente e si muove. Qui, protagonista è il poeta con la sua amata, e tutto ciò che si vede intorno è subordinato al loro vedere e sentire; e maggio è una cosa esso stesso, una sensazione, come è una sensazione l' odore di « anepeta nuvella ». In tal modo, quella parola, piantata in principio del canto, inizia la serie di quei particolari distratti e disordinati, che poi troveranno unità nello stato d' animo incantato dei due innamorati. E vedete, come è vivamente discorde, e come appar prosaico e trasandato il ritmo, in quella confusa mescolanza di sensazioni e di visioni e di ruvide notazioni veristiche; *maggio* è una vaga sensazione musicale, indefinita, che deve risvegliare nel cuore di tutti, col solo nome, un alcunchè di diffusamente poetico: «na tavernella » vi suggerirà l' impressione realistica del luogo, apparentemente un pò troppo precisa e prosaica accanto a quel vago « maggio », ma che è sollevata, quasi senza che si avverta, lassù, « ncopp' 'a Antignano », su un' altura ariosa e campestre, in un clima poetico conveniente, anch' essa; e l' odore dell' « anepeta nuvella » sarà una nuova sensazione più concreta, che non quella incertissima della stagione di un momento fa; e poi altri particolari più bruscamente realistici, non più musicali, ma visivi: il cane che abbaia, il fusto di vino sull'uscio, la gallina che strilla dietro al suo pulcino. I versi stessi, senza ritmo, slogati, spezzati prosaicamente, rendono efficacemente tale disgregazione di particolari; la quale però non è solo che apparente, poichè ogni nuova visione e sensazione si accorda silenziosamente nel nostro animo, finchè l' ebbrezza accumulata, per la suggestione di tutte quelle notazioni, trova il suo varco, al soffio di una brezzolina leggera, e il poeta si abbandona perdutamente, con le palpebre socchiuse, al suo canto:

e n'aria fresca e ffina
ca vene 'a copp' 'e monte,
ca se mmesca c' 'o viento,
e a sti capille nfronte
nun fa truvà cchiù abbiento...

Dove tutto è levità di parole, come di carezza, e rapimento di ritmo, come in sogno: l'aria fresca e fina è così carezzevole in quella dolcezza e leggerezza di aggettivi, e c'è tanto abbandono oblioso in quel sentirla venire su dal monte, un monte di cui non si dice altro, poichè deve presentarsi alla fantasia in una indeterminatezza di verde, di cima e di cielo. Poi la carezza si fa più espressiva: quell'aria si mescola col vento; poi ancora la dolcezza del paesaggio diventa tenerezza dell'amante: tenerezza per quei capelli che, in fronte all'amata, non trovano più requie. Ora in una tale atmosfera di oblio si può compiere la delicatezza amorosa di quella « manella » che si allunga piano piano: piano piano, perchè tutto in questo quadro è leggerezza. Dopo di che, come sorpreso dal suo stesso sogno, il poeta, bruscamente, si volge a ironizzare il suo stato d'animo:

ma 'o bbì ca dint' 'o piatto
se fa fredda 'a frettata?...

Cotale risoluzione, che par tronchi troppo prosaicamente una situazione assai poetica, ha invece il grande effetto di fermare a mezzo lo sviluppo troppo idilliaco della scena, e di ridonare, per la forza del contrasto, maggiore risalto a quel breve e profondo rapimento lirico. Il commento finale — *comme me so' distratto! — Comme te si' ncantata!...* — è un congedo tra malinconico e canzonatorio da quello stato di obliosa ebrezza, e mentre le parole annunziano un distacco, la lirica di quel sogno ci segue, intenerita e sorridente di sè, nella memoria!

Ritornelli musicali, brevi visioni liriche, gridi di

passione e arie gioconde, dialoghi, contrasti, in questo mondo poetico digiacomiano non ci possono aver detto tutto il segreto di cotesta poesia che ha ispirazione così antica e spirito così moderno. Dal Petrarca all'Ariosto, dal Tasso al Metastasio, noi eravamo già assuefatti a cotesta celebrazione pittorico-lirica dell'amore; or dunque il nostro Di Giacomo è forse un tardo epigono di quella vecchia poesia italiana, che aveva trovato il suo ultimo musicale epicedio nei garruli versetti di un acclamatissimo poeta settecentesco? O piuttosto in lui non vive l'uomo nuovo, che quel contenuto trasfigura e, senza approfondirlo, pur lo trae a significazioni di poesia essenzialmente moderna?

Noi non sappiamo immaginare i classici poeti d'amore che soli e pensosi; che vanno misurando a passi tardi e lenti la vasta solitudine di una campagna, poeti che rivolgono parole alle acque, alle fronde, ai boschi, alle aure, all'usignuolo che sì soave piagne, che vedono capelli d'oro all'aria sparsi, e angeliche forme, e ascoltano voce che suona più che voce umana. O non sappiamo vedere le donne che tra l'armi e i cavalieri e le audaci imprese; aggirarsi tra le ombrose piante, e intenerirsi a pastorali accenti e a suoni di boscarecce inculte avene; e lagnarsi e piangere in favole teatrali, invocanti a testimonî il cielo e le stelle. Ma noi ci ritroviamo, con quei poeti, in un mondo di pura immaginazione, dove se decade l'assoluto dominio della fantasia per la quale solo si rimane reclusi nel cerchio della favola come tra la più concreta realtà, facilmente il canto degrada nella monotonia e nella leziosa compiacenza di se stesso e nell'equivoca commozione dei luoghi comuni del melodramma. Or dunque mal sa-

rebbe incorso a un poeta, che spiega la sua voce, sul finire del sec. XIX, dopo la grande esperienza romantica, riprendere la vetusta zampogna, per ripeterci una canzone andata in disuso e diventata fastidiosa per la petulanza di mille arcadi di cinque secoli di rimeria poetica!

Ma il nostro Napoletano ha avuto la grande sorte di ereditare qualcosa del genio musicale di quegli antichi, ma di attingere alle nuove esperienze della civiltà artistica moderna; così con lui, discenderemo dal mondo di pura immaginazione, per affrontare le situazioni più realistiche dell'amore, e le sue donne non solo non saranno più fantasmi divini, ma neanche eroine di una società cortese e cavalleresca, e vestiranno non drappi classici, o rozze spoglie pastorali, ma andranno vestite con le solite gonnelle di lana e seta « a petipua' », con lo scialle sulle spalle, e una rosa nei capelli! E le vedremo nel gesto confidenziale della vita quotidiana, e delle occupazioni più umili e prosaiche, e avranno nomi popolari; inaffiano fiori alla finestra e siedono al balcone all'estivo tepor!

Rosa, si chiove ancora
nun t' ammalincuni,
ca d' 'o bontiempo ll' ora
sta prossima a venì.
. . . . . .
. . . . . .

Arape 'e llastre: arape
sta vocca piccerella
addò sulo ce cape
nu vaso o na resella,

canta: chist' è 'o mumento:
tu cante e io, chiano chiano,
mme faccio 'a barba e sento,
cu nu rasulo mmano.

E penso: « 'A 'i' ccà; s'affaccia...
Mm' ha visto... Mme saluta... »
E c' 'o sapone nfaccia
dico: Bongiorno, Ro'!...

Oh il vecchio poeta italiano, con la sua convenzionale corona d'alloro, che legge, ispirato, a una corona di gentili donne, le sue dolci fantasie cavalleresche, è sparito! E in tale realismo è la salute e la floridezza nuova di quel vecchio mondo pittorico-lirico; così che i palpiti eterni dell'amore attraverso questa energica e coraggiosa adesione alla vita reale, riescono espressi con accento nuovissimo nelle situazioni più viete ed abusate della vecchia poesia. Quelli che erano i conflitti e i giuochi di civetteria nel cerchio magico di una favola, ora si svolgono nei termini non più convenzionali della letteratura, ma in quelli concreti, insospettatamente graziosi, della vita quotidiana. Così ci torna incontro la gaia scienza amorosa d'un tempo, rinfrescata nelle fonti vive di una vergine immaginazione popolare; e luoghi comuni, sviluppati con virtuosismo letterario dai nostri poeti melici, riescono trasfigurati alla luce della vita moderna, che non ama più le favolose illusioni remote del regno dei sogni, ma che cala quei sogni entro l'ambito storico delle sue espressioni giornaliere e in tanta prosaicità di determinazioni sa pur ritrovare i colori della poesia e il brusìo di una musica suggestiva. Ricordate quel piccolo capolavoro di letteraria civetteria che è il canto a Nice, *La libertà?*

Orbene, leggete la bellissima arietta digiacomiana *Da 'o quarto piano*, dove anche il poeta moderno giuoca con maliziosa graziosità con la donna amata, e si compiace di movimenti che furono cari a quell'altro poeta, delizia delle nostre trisavole; e misurerete quale nuova vivacità e immediatezza si applaude nella poesia del moderno, in confronto alla grazia un po' convenzionale dell'antico:

Ma mo (scuse, io so' chiaro),
nu' cchiù comm' 'a na vota
sbatte stu core e avota
sta capa mia pe te!

Passo, chi 'o nnega? È overo;
ma si te tengo mente
so' friddo e indifferente
comme si' fredda tu.

Chest' è! Nziemme a sti fronne
ca fa cadè l'autunno
quant' ate cose a 'o munno
pe forza hanna cadè!

Dunque? Giacchè cchiù ampresso
te suse ogni matina
e st' aria fresca e fina
te miette a risciatà;

giacchè tutto è fenuto,
giacchè, si ce vedimmo,
nun ci sbullimmo e ardimmo
comm' a na vota cchiù,

statte affacciata! E resta
cu st'aria indifferente:
passeno tanta gente,
passo pur io! Che fa?

La situazione è identica; ma come è viva e parlante la nuova visione! Nel Di Giacomo il colore del paesaggio è risuscitato in una con le realistiche forme muliebri, e il ritmo ha cadenza così varia, tanto che or egli può rendere la grazia del colloquio nella sua semplicità di dialogo, senza gravame di apostrofi, e or, con agilità di mutazione musicale, brevemente si può indugiare a riflettere sulla malinconica caducità delle cose del mondo, e or riprendere, accentuandolo, il tono di indifferenza ironica del discorso:

passeno tanta gente,
passo pur io! Che fa?

Nel Metastasio, il giuoco della fantasia amorosa è tutto sorretto da similitudini, metafore, riflessioni letterarie, che denotano la vecchiezza di un letteratura poetica prossima a tramontare in una equivoca gaiezza di trilli e di gorgheggi, e la canzonetta, nella frusta spoglia delle sue immaginazioni e nella festevolezza del suo metro, è lo specchio fedele di tale società stanca e spensierata. In quel canto di Nice, c'è il vagheggino del secolo che, con perfetti inchini, annoda e scioglie legami amorosi, come nei modi scherzosi e solenni di una controdanza, e vi si parla in nome di un amore, deificato tra le vane forme di una mitologia defunta, con tutto il corredo della faretra e degli strali (Quando lo stral spezzai — confesso il mio rossore — spezzar m'intesi il cor — mi parve di morir!); qui c'è un semplice uomo, ingenuo e che pur si darebbe un' aria avveduta, un uomo che passa per la strada e non ha di certo per il capo nè Ovidio nè Petrarca, tanto che, proponendosi un canto di dispettosa galanteria, non riesce meno a farci bal-

zare tra un verso e l'altro, la visione colorita, piena di movimento, della sua donna, uno di quei ritratti che solo dall'opera ebbra di un pittore sapremmo aspettarci!

Giacchè te cucche ampresso
pe te scetà matina,
e st' aria fresca e fina
t' affacce a risciatà;

giacchè chi sa che suonne
te suonne ancora, e, spierte,
tu gire st' uocchie apierte
chi sa penzanno a che;

dimme, Adelà, mme vide,
a st'aria fresca e fina,
passà quacche matina
e 'a parta toia guardà?

C' 'o càmmese celeste
ca te se sponta mpietto
e, quasi pe dispietto,
nun se vo' maie nzerrà:

c' 'o pede piccerillo
ca, 'int' 'a cazetta nera,
p' 'e fierre d' 'a ringhiera
mo dice sì mo no;

ca tu staie quasi ncielo
ncopp' a stu quarto piano
che fa? Pure 'a luntano
te veco, e dico: 'A 'i' llà!

Noi incalzati dalla grazia del ritmo, dalla delicatezza delle immagini, leggiamo con un abbandono

ridente e non sappiamo fermarci che all'ultimo verso dell'ultima strofa; e arrendendoci a quel favellare libero e bello, numeroso e gaio, forse non sappiamo degnamente giudicare come ognuna di quelle brevi strofette sia un piccolo miracolo. Ma prendiamo a caso:

...chi sa che suonne
te suonne ancora, e, spierte,
tu gire st' uocchie apierte
chi sa penzanno a che...

Ecco il metro d'Arcadia, con le rime lontane e baciate, trasmutato dal suo ritmo interiore; noi leggiamo, e i suoni si inflettono a dare il senso della languidezza un poco assonnata dalla donna e la beatitudine sperduta di quegli occhi che si girano attorno; si spegne la gaiezza dei settenari, e il ritmo crea un misterioso accordo di accenti, fuori della misura convenzionale del verso:

Chi sa che suonne te suonne ancora
E, spierte, tu gire st'uocchie apierte
chi sa penzanno a che.

Due quinarî paralleli in principio, che si leggono come un decasillabo; e un decasillabo disorientato negli accenti, il secondo — con la voce che si appoggia lungamente su *spierte*, sperduti —, paroletta così breve, e che si stende tanto su se stessa, come a preparare la lentezza e l'indefinito spaziare malinconico di quegli occhi; finchè il canto si conclude in un settenario tronco, che è come la sintetica traduzione musicale di quei sogni e di quel sogguardare all'intorno, blando, impreciso, e quasi deserto.

Ora, in un tal mondo di poesia, in cui la nebbia del sogno fluttua su cose e persone della vita di tutti i giorni, se le vecchie situazioni idilliche si trasfigurano alla luce di un fresco realismo, si osserva anche una più larga gradazione nei toni del sentimento, che vanno dall'appassionata invocazione al tripudio fanciullesco degli affetti. Nella poesia di pura immaginazione, il poeta è quasi sempre obbligato a sostenersi su un tono serio, eroico, tragico, romantico, tenero, languido, nell'effusione dei proprî sentimenti; il canto vi ha sempre qualche cosa della querela, della laude o della melodia incantata, e difficilmente esso si vena di parole in tono minore, e non si constella di espressioni di confidenziale e gaio abbandono e di scherzose perifrasi della passione; nella poesia di pura immaginazione insomma, non vi è parte per la commedia, che interverrebbe con suono sgradevole in un mondo di favolose armonie. Nè Petrarca, nè Tasso conoscono le espressioni gioconde e scherzose della passione; nel Petrarca anzi, là dove egli indulge per la sua parte ai giuochi amorosi, quasi a lui manchi ad un tratto l'ardimento lirico per accoglierli nella loro obliosa festevolezza, il poeta uccide il giuoco nel madrigale: si ha allora una commedia dell'amore prosaica fino al fastidio, analitica, concettosa, piena di freddure, senza un vero spirito lirico che la giustifichi.

Tutto ciò lo si intende come un'ovvia necessità, perchè il poeta si muove tra fantasmi di pura immaginazione, che, nel loro distacco dalla vita sono necessariamente penetrati di malinconia, e, nella loro forma eterea, mancano di quella pienezza sanguigna della realtà, la quale sola permetterebbe di atteggiarli in tutte le forme possibili, dal serio al festoso. Ma

tutto ciò avviene ancora, perchè il poeta vive carico di una sua laboriosa esperienza interiore, vive a uno stadio di riflessione, che non fa più leciti gli scoppî ingenui e tripudianti dell'amore. In poeti di profonda esperienza psicologica è facile cogliere le forme più complesse della passione, dal languore tragico alla malinconia e arida stanchezza dei sensi, dalla pena virile al virile possedersi nella gioia, dal greve senso del tedio alla quieta e altera sicurezza della propria forza; ma col nostro Napoletano, noi ci troviamo non solo davanti a un cantore che guida i suoi fantasmi nei termini della realtà quotidiana, ma davanti a un cantore di istintiva passionalità, irriflesso, ingenuo. Ora il pianto e il tripudio sono le forme estreme dello spirito nella sua infanzia; così è che leggendo il canzoniere digiacomiano, possiamo passare con naturalezza da un'aria di passione che punge il cuore, a una tenzone gioconda che dischiude tutta una primavera di colori e di dolci risa.

Oi petteno, che piettene
'e ttrezze 'e Carulina,
damme nu sfizio, scippela,
scippela na matina!

E tu, specchio addò luceno
chill' uocchie, addò, cantanno,
ride e se mmira, appànnete
mentre se sta mmiranno.

Lenzola, addò se stenneno
'e ccarne soie gentile,
nfucateve, pugnitela,
tutto stu mese 'abbrile!

E vuie, teste d' anepeta,
d'aruta e resedà,
seccate ncopp' a ll' asteco
faciteve truvà!

Ma 'o petteno che pettena
'e trezze 'e Carulina,
è sempe 'o stesso petteno
'e tartaruca fina:

'o specchio è de Venezia
e nun ha fatto mossa:
'e lenzulelle smoveno
n' addora 'e spicaddossa:

e manco nun mme senteno
ll' aruta e 'a resedà:
cchiù ampresso ncopp' a ll' asteco
abbrile 'e ffa schiuppà!...

E sti scungiure, è inutele,
nn' a ponno cchiù arrivà:
cchiù nfama e cchiù simpateca,
cchiù bella assai se fa (1).

L'ingenuità è il respiro di questa poesia, una ingenuità che ride di sè, che s'applaude, che non cede mai alla riflessione, e che a poco a poco, inebriandosi, conclude in un grido di obliosa ammirazione: *cchiù nfama e cchiù simpatica — cchiù bella assai se fa,* — quasi che tutto fosse stato finora un pretesto per preparare lo scoppio di quella rapita esclamazione finale. E insieme al tono ingenuo, il tono realistico del canto contribuisce a creare un perfetto accordo lirico alla *commedia* dell'amore. Tutti i particolari vi sono contemplati con delicata precisione, e ciascuno è ridente di luce e di suono, da quel pettine di tartaruga fine, allo specchio di Venezia che « non ha fatto mossa », da quelle teste « d'aruta e resedà » ehe si sentono sbocciare sul terrazzo, alle « lenzulelle » che « smoveno » un odore di spiganardo. Ogni particolare è carezzato in se stesso, ed è sempre splendente di una precisione realistica, sicchè l'immaginazione inquadrata dentro ben determinate note di colore, non vi degenera mai in sottigliezze, in acutezze stentate da madrigali.

(1) *'E trezze 'e Carulina.*

Tra contorni così ingenuamente e frescamente realistici, è possibile acquistino anche significazione nuova i vecchi simboli, che nella poesia letteraria parlano solo all'immaginazione, ma non al cuore. Oh qual fastidio per quell'Amore, per quel Cupido dall'arco maestrevole, per quel piccolo dio cieco che scaglia strali per gli occhi al cuore dei disarmati mortali! Ma rituffate quel simbolo, originariamente così vivo, rituffatelo nella fantasia schiettamente primitiva di un poeta, ed esso riacquisterà la poesia della vita e svanirà agli occhi vostri come freddo emblema di un'immaginazione virtuosa. Leggete:

Quanta gente mmiez''a strata
Che sarrà?... Ch' è succeduto?...
Na vucella disperata
chiamma aiuto... — Aiuto!... Aiuto!...

Coro: Aiuto! Aiuto!...

Corro. Guardo... Ma vedite!
Tutte ncuollo a nu guaglione!
Ma ched' è? Pecchè 'o vattite?
Che v' ha fatto? 'Assate 'o sta'!...

Coro: Che v' ha fatto? 'Assate 'o stà!...

— Dalle! dalle! —
(Strellavano 'a gente)
— Chisto è birbante!
— Chisto è malamente!
— Chisto ce ne dà tuosseco,
stu nfamo traditore!
E a tutt' ore!

Coro: A tutt' ore!

Ecco il mito ingenuo che sorgerà tutte le volte che un' anima di poeta aderirà con perfetto abbandono alla vita. Siamo alle origini dell'allegoria e del simbolo, quando essi sono ancora una fresca ed efficace rappresentazione di un sentimento: il fanciullo contro cui si accanisce la moltitudine è l'Amore.

È Ammore!
È Ammore!
È Ammore!

canterà in uno scoppio finale il coro, scoppio che non è un'interpretazione postuma, messa lì a dichiarare il senso nascosto dell' allegoria, ma è come la conclusione necessaria e immediata ed insoffocabile del racconto, quando il cantore non sa più a lungo tollerare nel chiuso del cuore il suo segreto, e conclama con le voci di tutta una moltitudine il dolce nome della sua gioia e del suo martirio.

Mm' 'o pigliaie pe na manella
ca tremmava e mme strigneva....
— Viene!... Curre!... — E isso curreva,
stracquo e scauzo, appriesso a me....

Coro: Appriesso a te!...

Tutte nzieme mme dicette:
— Jatevenne.... Io so' arrivato.... —
Na resella mme facette
e' o vedette scumparì....

Coro: E 'o vedette scomparì....

— Dalle! Dalle! —
ecc. ecc.

E io penzavo: — Ma ch'è stato?...
Comme va ca so' rummaso
malinconeco e stunato?....
E 'o guaglione? Addo' starrà?....

Coro: Addo' starrà?....

E pecchè mme vene a mente
n' ata vota Carulina?...
Pecchè allero e indifferente
mo nun saccio essere cchiù?...

Coro: Mo nu sape essere cchiù?....

— Dalle! Dalle! —
(Strellaveno a' gente)
— Chisto è birbante!
— Chisto è malamente!
— Vattitelo! Acceditelo!
Stu nfamo traditore...
È Ammore!
È Ammore!
È Ammore! (1)

E con la personificazione animata e nuova dell'Amore si leverà anche l' Ombra del Tempo: un vecchio savio e indulgente e leggermente ironico, che

(1) *E pecchè mme vene a mmente — n'ata vota Carulina?... —*

compatisce e irride ai nostri propositi di passioni eterne e di memorie incancellabili:

Scennevano d' 'a sera chiano chiano
ll' ombre e 'o silenzio, e fredda mme passava
l' aria pe faccia.... 'O viecchio, cu na mano
ncopp' a mia, mme parlava....

— Ma tu chi sì'?... — lle dicette io — Mme sento
già 'int' a stu core mio tutto murì!...
Tutto, tutto mme scordo a stu mumento....
Ma chi sì'?... Ma chi sì'?

E 'o viecchio s' avutaie: mme guardaie fitto....
na mano ncoppa 'a spalla mme mettette:
se fece na resella, e, zitto zitto:
— Songo 'o Tiempo... — dicette (1).

E anche la morte ha il suo sembiante: sembiante di donna amorosa, che si confonde alle altre donne reali che sfilano davanti allo sguardo acceso della fantasia, a rammemorare un sorriso, una grazia, una pena, un tradimento, un tramonto; ma la Morte, a differenza di quelle che ormai fuggono, silenti e quasi paurose, si accosta, misteriosamente velata, e stende le braccia per l'ultimo amplesso:

Guarda, guarda... Nunziatella,
sì' nu sbaglio, è chesta ccà!
Porta 'a soleta vunnella
lana e seta a petipuà...

Cu stu scialle ncopp' 'e spalle,
cu sta rosa 'int' 'e capille,
nn' ha fatte arze, a milie a mille,
viecchie e giuvene restà!

(1) *'O Tiempo.*

E mmo passa e mme saluta...
Move 'a capa... mme fa segno...
— Nunziatè!... — (Se n' é già iuta,
mentre stevo p' 'a chiammà...)

'A 'i' ccà n' ata! È n' ata cosa,
n' ato tipo, n' ata voce...
— *Mme canusce? I' songo Rosa...*
Te ricuorde o manco cchiù?

Rosa! Rosa! Anema fina!
Faccia 'e cera, uocchie lucente!
E accussì barbaramente
t' aggio avuta abbandunà!

Siente!... — *Addio...* — Ma mme perduone?
Siente! E siente!... (Essa, 'a luntano
mme saluta e stenne 'a mano,
vota 'e spalle e se ne va...)

E chest' ata? Chi è chest' ata?
(Vuo' vedè ca è Teresina
ca s' è pure mmaretata?)
— Bravo! Prósitte, Teré!

E... 'o guaglione? — *È muorto.* — È muorto?!...
Comme! È muorto?... — Aiere... Addio...
— *Figlio!* — chiagne — *Ah, figlio mio!...*
E po' 'a veco scomparì...

Dormo o veglio?... È suonno, o pure
fosse 'a freva ca mm' abbruscia?
St' ombre chiare e st' ombre scure
songo spirete, o che so'?...

Vurria moverme e nun pozzo...
Scotto nfronte... Mm' arde mpietto:
E, assettato mmiez' 'o lietto,
sento 'e ddoie, lente, sunà...

'E bbì ccà ll'ate ombre!... Adela...
Margarita... Carulina...
Giulia... Briggeta... Rafela!...
Tutte qnate attuono a me!

E chi si' tu, ca sta' faccia
t'annascunne 'int' a stu velo?
Ca t'accuoste e arape 'e braccia
facenno atto 'e mm' abbraccià?

Nun te saccio! — *Te saccio io!*
Fatte ccà!... Strigneme forte!
Nnammurato bello mio!...
Viene! Viene... Io songo' a Morte! — (1)

Quel fantasma della Morte, che nei vecchi poeti era puro sentimento, puro spirito vagante, bellezza spirituale scorporata, gentile cosa senza linea e senza colore — fantasma conveniente a un mondo di pura immaginazione —, qui ha preso corpo ed ha acquistato i contorni precisi di una creatura amorosa. Per quei vecchi poeti, educati profondamente alle tradizioni dello spiritualismo cristiano e cavalleresco, anche la vita era essa stessa umbratile come la Morte, e il loro sogno poetico acquistava più largo respiro, quando spaziava nel regno dei puri fantasmi, in cui l'aspetto della vita era vago e indefinito come quello della Morte: cantarono perciò la vita con una lassitudine di accenti, come fosse un fuggitivo aspetto, fola, sembianza, errore, immagine distaccata dalla realtà. E dove vollero corporeizzare le loro fantasie, come per condiscendere alla capacità dei molti, che è quella di affisare la verità fantastica solo sotto la specie sensibile, caddero nell'allegoria, dove la vita e l'immaginazione astratta erano accostate, ma non intimamente unificate e sintetizzate.

(1) *Suonno 'e na notte 'e vierno.*

Ma tutto il mondo del puro spirito, attraverso il travaglio poetico dei secoli posteriori, tende a discendere dal cielo sulla terra; e l'Amore, incarnato in un'alata figura d'angelella o reso un dì in grembo a Venere celeste di un velo candidissimo adornato, acquista via via una gentilezza più terrena, e anche la Morte, l'altra cosa bella, prende un aspetto più familiare. E si rinnovano i simboli, e la personificazione astratta o mitologica, cede il posto al simbolo meglio affiatato con la realtà quotidiana. Così, anche la Morte, il fantasma più immateriale, oggi, può assumere la precisione corposa della vita; e nella fantasia ingenua di un poeta di popolo, può rivestire perfino, senza sforzo, anzi con legittima naturalezza, le forme pittoriche di una donna della realtà quotidiana. L'allegoria letteraria è scomparsa: la nuova allegoria realistica si unifica e confonde con la vita stessa; quella, era rappresentazione sensibile di un concetto astratto, e scopriva chiaramente il dualismo tra il concetto e l'immagine, e perciò a lungo andare diventò fredda e stucchevole; questa, non distingue in sè il simbolo e il simboleggiato, ma, in una fusione perfetta dell'immagine col sentimento, ci si presenta coi colori della vita, in un suo immediato significato espressivo, abolendosi come allegoria. In tal modo, un mondo di poesia popolaresca e moderna ci riporta le antiche immaginazioni amorose, con un nuovo fremito di passioni, con un nuovo colore, con nuovi significati. Nel secolo della modernità, in cui travaglio dei più rappresentativi artisti europei è stato sempre quello di affiatare l'immaginazione con il mondo quotidiano, anche l'Amore ha avuto la sua degna trasfigura-

zione realistica, per opera di grandi e piccoli poeti; primo e più versatile, nell'Italia nostra, per opera di un poeta di popolo e pur lirico di prim'ordine, Salvatore Di Giacomo.

VII. IL DI GIACOMO E LA STORIA DELLA POESIA CONTEMPORANEA.

Con *Ariette e Sunette* e con *Vierze Nove* si può dire conclusa nel suo giro approssimativo l'opera poetica del nostro scrittore. L'ultimo ventennio segna delle date celebri per la sua fama, ma non così frequenti per la sua attività creatrice; in questi anni, egli è diventato il raccoglitore delle sue antologie e un poco il riecheggiatore del suo passato. Da una parte, ci ha offerto, adunati in volumi, il suo canzoniere completo, le sue novelle, e i suoi bozzetti eruditi e le sue cronache giornalistiche; dall'altra, ha tentato, talvolta con giovanile felicità ma più spesso con raffinata virtuosità, le antiche corde della sua poesia: il frutto più cospicuo di questa sua ultima operosità è la raccolta di *Canzone e Ariette Nove* (1916) e, se pur vogliamo assumere la data della composizione definitiva per il teatro, il dramma di *Assunta Spina* (1909). Piuttosto, si è accentuata la sua attività di erudito: diciamo di erudito, ma conveniamo volentieri che ogni ricerca di biblioteca è stata ed è sempre per lui un piccolo problema della sua fantasia di artista. E quando davvero, la Musa non gli sorride, allora la prosa dell'erudito prende dei colori opachi, e si avvolge in una sintassi così oscura e compassata, che ci par di leggere la prosa di qualche pacifico accademico del settecento. L'incapacità all'analisi storica, si rileva nel Di Giacomo, ancora in questo: che là dove, il fantasma gli si abbuia, ed egli è chiamato ad esprimere un giudizio critico ed una congettura, egli s'arresta, imbarazzato come un fanciullo, e si contenta di operare da semplice e umile amanuense; trascrive allora dei documenti, con lusso di inchiostri, e con grande e paziente maestria di caratteri calligrafici! E si ammira. E cotesta sua ingenuità critica non è certo l'ultima delle sue grazie.

O se scrive, scrive di critica artistica; scrive dei suoi maestri, amici, emuli d'arte, di Morelli, di Gemito, di Dalbono, e di tutta una schiera di artefici del colore, che, a Napoli, sono stati i suoi migliori compagni e talvolta consentanei collaboratori. Ma anche, in questi brevi o lunghi saggi, la sua gioia prima è il ricordo, il paesaggio, l'aneddoto curioso e gentile, l'episodio biografico colorito novellisticamente, l'effusione poetica su un quadro o una scultura: quelli sono i frammenti belli dei suoi saggi critici, e che sono indirettamente commenti così suggestivi, sebbene talvolta *extravagantes*, alle persone e alle loro opere, a Napoli e ai suoi costumi, alle istituzioni del passato e ai loro rappresentanti. Leggete, fra l'altro, *Napoli, Figure e Paesi*, e *Luci e ombre napoletane*, e vi troverete con il più delizioso *croniqueur* del passato e del presente, novellatore di un episodio storico e di una taverna celebre, di una festa popolare e di una dinastia di comici, novellatore candido e compiaciuto del teatro, della canzone, della storia, e delle celebrità di strada della sua Napoli dilettosa. E questo è il suo grande dono: d'ogni argomento egli sa fare una poesia, come il fanciullo di ogni oggetto, uno strumento di giuoco. Sicchè noi

non sappiamo distinguere in lui il giornalista dall'erudito, e l'erudito dal novelliere, e il novelliere dal verseggiatore: chè in lui è sempre presente il poeta, nell'opera, come nella vita di tutti i giorni. Il fanciullo sognante, contraddittorio, lagnevole, fantasioso, mendace, afflitto, amaro, con degli scoppî improvvisi di letizia e di meraviglia, che conosciamo dal suo Canzoniere, voi lo ritrovate nell'uomo quotidiano, oggi conversevole e gaio, domani imbronciato senza un perchè, e poi imbarazzato, assorto, ritroso, estraneo all'opera sua come se non gli fosse mai appartenuta, e al tempo stesso assillato per mediocri pettegolezzi e dicerie da caffè, e sempre con cento e cento sue graziosità particolari, inconsapevoli, bizzarramente contrastanti con quella sua grande persona, copiosa e pigra, di buon napoletano, e con quell'invisibile atmosfera luminosa nella quale, il conoscitore e ammiratore dell'opera sua, lo immagina misteriosamente e lentamente perduto e beato.

Or egli in questi ultimi anni, malinconico e concessivo, ricorda altre malinconie, altri abbandoni, della sua giovinezza defunta, e il canto gli si piega in un tono nostalgico, lievemente estenuandosi in un sospiro o in un soffio:

Mutive 'e canzone 'e tant' anne,
'e tant' anne fa,
cchiù ddoce, cchiù lente
turnateme a mmente....
Venite, venite.... Io ve sento,
parole, ca mo, chiano chiano,
e 'a tanto luntano,
turnate a stu core scuntento,
turnate a parlà...

Parole d'ammore,
parole 'e dulore,
ca quase ncantato
rummano a sentì... (1)

O si compiace di derivare alla sua poesia, con curiosità di artista-erudito, modi e ritmi della vecchia poesia popolare, seicentesca ed arcadica. E colasciunate e canzonette escono, graziose, ad allietare la sua sempre desiosa fantasia:

Quanto si' bella, e Dio te benedica!
Mme pare 'a primmuggeneta 'e nu Duca!
Sfusata comm' 'o fuso e comm' 'a spica!
Tennera e ghianca comme a na lattuca!
Tiene 'a stessa vetella 'e na furmica!
E tiene 'a vocca comm' 'a cruna 'e n'aco!... (2)

E rimaneggia in versetti napoletani, dove non sai se scorgere una lieve sfumatura di parodia, ariette che ti paiono riesumate da una *Didone abbandonata* o da un *Demetrio* di un Metastasio partenopeo:

Siente.... Si vide a chillo
nfamone 'e Gennarino,
dille ca è n' assassino!
No.... Nun lle di' accussì!

Dille.... E sì, sì... Dincello
ca è tristo! È scellarato!
Ca sempre chesto è stato!...
No.... Aspetta.... Nun ce 'o ddi'....

(1) *Mutive 'e canzune.*
(2) *Calasciunate.*

E si lle dice: « Rosa
vurria sfucà pur essa,
simbè pur essa stessa
sta incerta si 'o po' fa... » ?

No... Di' ca i' sto' chiagnenno!
Dille ca io stongo ardenno!
Dille ca io sto murenno!
Ma portammillo ccà.... (1)

O ancora s'accompagna con Giambattista Basile e Giulio Cesare Cortese, per visitare una taverna celebre, e cantare con piena voce d'altri tempi, le sue ultime canzoni accompagnate su una rebecchina seicentesca:

Taverna d''o Cerriglio, addo' so' stato
cchiù de na vota a bevere e a mangià,
giacchè, int' 'o suonno ca mme so' sunnato,
mm' 'e fatto cchiù 'e na femmena assaggià;

taverna antica, chiara e affummecata,
janca e nera, addurosa e puzzulenta,
taverna allèra, taverna accurzata,
nfruciuta 'e gente amabbele e cuntenta;

a te, ca mmiez' a pròvole e presotte
e a nzerte d'aglie, sott' 'e ttrave appese,
a na tavula toia, nnanz' a ddoie vólte,
mo vediste Basile e mo Curtese;

a te, c' a Diana, a Crezia, a Carmusina
mpruvvisà mme faciste sti ccanzone
accumpagnate cu na rebecchina,
cu na chitarra e cu nu calascione;

(1) *Siente, si vide...*

a te sti smanie 'e nu perfetto amante,
st' amaro chianto, sti suspire ardente,
sti resate e sti llacreme cucente....
A te, sti vvoce d' 'o seciento e tante!.... (1).

Ma tutte queste sono evocazioni di virtuoso, sebbene meno non sappiamo amarle come piccoli gioielli di poesia sulla poesia: l'erudito delle cronache, poeticamente ispirato, ora si trasferisce nelle colascionate e canzonette; e mentre il poeta si collegava, nell'opera sua giovanile, alle tradizioni del passato, del miglior settecento musicale, senza una riflessa coscienza, ora, in questo periodo di avanzata maturità, si diletta di tracciare, più evidente, il legame tra il suo mondo poetico e quella vecchia civiltà artistica. Così, coteste sue ultime poesie hanno un tono riflessivo, e perciò un ritmo qua e là più fiacco, che non avessero quelle, ingenue e immediate, di una volta. Ma accanto a coteste dilettazioni di artista raffinato e critico di sè, scoppia la poesia, talora, con una irrefrenabile foga giovanile, o con una pungente malinconia (oh le *Doie « purticese »*!), che ci ricordano momenti più felici della giovinezza creatrice. Vi è un canto nelle *Canzone e Ariette Nove*, che è uno dei più intensi di melodia e di tristezza, che il poeta abbia tratto mai dal suo petto straziato di sognatore; è il canto della malinconia dell'autunno, espressa in visioni di paesaggio, stupende, e nel sentimento musicale, vago e smemorato, del canto serotino di un grillo, solitario superstite dell'estate defunta. La tristezza dell'autunno vi è musicata con una dolcezza di note, che preme al cuore con un bisogno di la-

(1) *Voce d'Ammore Antiche*, nel *Tempo* cit.

grime e di smarrimento fantastico; nessun poeta moderno, se non il D' Annunzio del *Novilunio*, ha saputo esprimere con tanto accoramento, il cadere della brumosa malinconia dell' autunno sul mondo. Ma mentre nel poeta abruzzese, la tristezza della stagione, è tristezza panica della natura stessa, che si celebra e si compiange nell' agonia dell'estate ardente; qui la tristezza del cielo si accumula sul cuore di un *povero uomo*, sul suo cuore scontento, sui suoi pensieri confusi, e nulla è detto della versatile bellezza del cielo e della terra e del mare nel suo morire; ma l'aspetto miracoloso di una luna tenzonante con le nuvole, il canto sperduto e vago di un grillo canterino, l' odore di una via solitaria crepuscolare e campestre, l'anima del silenzio rorida dell'umido serale, bastano al cuore dell' uomo, e poi è tutto un fingere nel pensiero, un musicare blando nel cuore, e un velarsi, di pianto, degli occhi:

Arillo, animaluccio cantatore,
zerri-zerre d' 'a sera
ca nun te stracque maie,
addo' te si' annascosto?
'A do' cante? Addo' staie?....
Passo... e te sento.
E me fermo a sentì...
Zicrì! Zicrì!
Zicrì! Zicrì!
Zicrì!....

E me pare ca staie
(mmiez' a ll' èvera nfosa)
sott' a sta funtanella,
e int' a stu ciardeniello
ummedo e scuro
d' 'o llario d' 'o Castiello....

E cammino... E mme pare
ca no: ca staie ntanato
dint' a nu pertusillo
'e nu spicolo 'e muro...
O, chi sa, si' sagliuto
ncopp' a na petturata 'e na fenesta,
e te si' annascunnuto
mmiez' a na testa 'aruta
e n' ata testa...

Dove l'*arillo* è un semplice pretesto; e la curiosità del poeta di ritrovarlo, in mezzo all'erba bagnata, sotto una fontanella, o in un pertugio di uno spigolo di muro, o sul davanzale di una finestra, non è tanto curiosità di ricercatore, quanto blando desiderio di chi sognando ama allettare e prolungare la musica che dentro susurra, e mentre par che le cose del mondo a se lo seducano, egli sempre da quelle più si allontana, travolto dolcemente nell' onda di una melodia. E tutte quelle interrogazioni e tutto quel divagare di ipotesi offrono una conveniente trama per svolgere cotesta vaga musica dell'anima; sicchè, nell'errore senza meta dello sguardo e della mente, con un improvviso svolo, l'occhio, chino alla terra, può salire « a na petturata 'e na fenesta », e poi ancora di lì, improvvisamente, fuggire a quel cielo dove tenzona la luna, con le sue luci bizzarre che si riempiono di nuvole:

Sera 'e settembre — luna settembrina,
ca int' 'e nnuvole nere
t' arravuoglie e te sbruoglie,
e 'a parte d' 'a marina
mo faie luce e mo no —
silenzio, nfuso
quase 'a ll' ummedità —

strata addurmuta,
(ca cchiù scura e sulagna
quase s' è fatta mo,
e ca sento addurà
comm' addorano 'e sera
cierti strate 'e campagna) —
arillo,
ca stu strillo
mme faie dint' 'o silenzio
n' ata vota senti...
Zicrì! Zicrì!
Zicrì!...

Altrove abbiamo dato qualche accenno esegetico di tutte coteste sensazioni e visioni; or ci basterà osservare che esse tutte sono celebrazione malinconica della solitudine: da quella luna che giuoca, senza scopo, con quelle nuvole inerti, a quel silenzio sperduto nella bruma serale; da quella strada così sola che prende perfin l'odore di un viottolo remoto alla campagna, fino a quel grillo che allarga con il suo monotono ritornello il languido deserto del vespero autunnale. Perciò scoppia la tristezza del poeta, che si sente così povero, così solo, così confuso, così scontento; ed egli invoca la compagnia di tutte quelle cose, quasi che non fossero esse stesse simbolo e martirio di solitudine!

accumpagnate 'a casa
stu pover' ommo,
stu core cunfuso,
sti penziere scuntente,
e st' anema ca sente
cadè ncopp' a stu munno
n' ata malincunia —
chesta 'e ll' autunno... (1)

(1) *Arillo, animaluccio cantatore.*

Ma tant'è: la malinconia dell'autunno è così pungente che ogni altrui solitudine, e le stesse cose illanguidite o inerti, tutto può essere una pena consentanea e alleviatrice di quella che preme sul cuore di un povero uomo, indefinita, senza un perchè, spaurita di se stessa, come se il mondo concreto vanisse allo sguardo e l'anima attingesse un sopramondo irreale dove tutto è silenzio e distacco —, e perciò giovi al pensiero sedurre lentamente con se il ricordo di cose tenere, vive, e con noi sofferenti della stessa pena autunnale!

Or qui, giunti, proponiamoci, come si dice, di concludere: nessuna formula definitoria, certo, può riassumere la poesia di un poeta, e neanche lo stesso lavoro interpretativo della critica. Ond'è che ci limiteremo a domandarci: quale il significato dell'arte digiacomiana nella vita spirituale moderna? Per quali nessi fantastici, essa si collega a una tradizione di vita spirituale napoletana, e per quali altri ancora essa assurge a espressione universale della nostra anima di moderni?

Diciamo subito che quella del Di Giacomo è una personalità largamente comprensiva e rappresentatrice; giacchè in lui confluisce tutta la storia musicale poetica e pittorica della sua Napoli, ed egli ben può dirsi il poeta n a z i o n a l e del Reame. Questo che noi accenniamo con una velatura di scherzo, può anche essere accolto come una indiscutibile verità; poichè il Di Giacomo, nella sua ingenuità, si identifica profondamente, senza mediazione critica, con l'anima del suo popolo, di quel popolo che, carico di storia e di idealismi, vive assorbendosi in una forma elementare di vita, ma che è densa di saggezza

e di gusto. Il Di Giacomo è un poeta primitivo, a quel modo stesso che il popolo delle sue novelle è un primitivo: non barbaro, ma così sapiente e pittoresco che la saggezza e il colore non fanno stacco fuori della vita delle persone, come cose a sè e laboriosamente ricercate, ma intimamente fuse nello spirito della moltitudine, sì che pare che essa si giovi di quelle virtù native spensieratamente e senza darsi il gusto o la noia di acquistarne una coscienza riflessa.

Napoli ha tutta una storia spirituale particolarissima; vanta musici, poeti e pittori, nella sua vita varie volte secolare, segnati sempre di un tratto di distinzione partenopea, a quello stesso modo che fra gli antichi Romani portavano il loro tributo di arte e di pensiero, gli scrittori delle provincie, latini sì, ma anche gelosi della loro patavinità o ibericità. Il Di Giacomo ci pare un po' l'erede ricchissimo di cotesta spiritualità musicale pittorica e poetica del passato storico napolitano; non per nulla, incominciando a scrivere queste pagine, ricordavamo la musica sei-settecentesca la cui eco pareva non spenta ancora nella sua città, quando il poeta iniziava il suo tirocinio di artista.

Ma or ci conviene anche far menzione della scuola pittorica, che dopo il 1850 ebbe vita fiorente a Napoli, e dalla quale, più che da una scuola letteraria, par sia uscita l'arte digiacomiana; giacchè non solo dati biografici e bibliografici ci confermano di questa particolare simpatia del poeta per i pittori suoi coetanei o predecessori, ma anche in tal senso s'accorda la facile osservazione che il suo mondo poetico ha avuto larga risonanza in compositori di musica o in pittori, suoi coevi e posteri. Si parla frequentemente di una letteratura dialettale, che faccia capo alla poesia del

Di Giacomo; ma con lo stesso dritto, si potrà parlare di una letteratura pittorica e musicale, che nell'opera di lui ha trovato ispirazione o riposo o stimolo agli sviluppi virtuosi.

Tutto questo sta a documentare anche estrinsecamente la vitalità dell'opera digiacomiana, e il suo essenziale significato storico; poichè essa non è un bel capriccio e sforzo di uno scrittore di ingegno e di malizia, ma è di quella poesia ingenua e immediata che vale per tutti i tempi, sol perchè è stata profondamente del suo tempo.

Ora una letteratura postgiacomiana non avrebbe ragione di essere; e per la legge eterna che la scuola è sempre la decomposizione di un mondo poetico, e perchè la storia cammina per tutti, e anche la vita di quell'angolo ricco di luce e di suoni che è Napoli, volge a mescolarsi alla vita nazionale e, attraverso quella, alla grande vita europea. Il Di Giacomo ha potuto scrivere, con perfetta confidenza e sicurtà, in dialetto, perchè in fondo non sentiva di parlare in una lingua idiotistica e provinciale, ma nella lingua di una grande metropoli, carica di storia e perfettamente autonoma in quella sua storia. Ma oggi a continuare per quella via si finirebbe per coltivare non più l'arte, ma il genere letterario: cioè, la poesia vernacola. Orbene la differenza tra il Di Giacomo e i suoi epigoni, è nient'altro che questa: che egli è semplicemente un poeta, e gli altri sono dei poeti vernacoli.

Noi, in verità, non ripugniamo dall'arte dialettale: giacchè l'ultimo cinquantennio di vita artistica in Italia, si può dire così all'ingrosso di arte *dialettale*; dialettale e senza sottintesi dispregiativi, e dialettale,

non perchè sempre espressa in lingua regionale, ma perchè ispirata al mondo limitato della provincia. Ma certo ci corre un bel po' tra la creazione originale della fantasia, e il genere letterario su cui si appuntano gli sforzi dei ripetitori o degli scrittori di second'ordine!

E a proposito di questo provincialismo, questa è anzi un'occasione buona per vedere l'opera del Di Giacomo, nella linea maestra della vita artistica italiana, e non già come una curiosità a sè, come una squisita manifestazione di una personalità fuori della storia italiana e europea della poesia.

Poichè ci par d'indovinare in qualcuno, accanto all'ammirazione per l'arte fine di questo poeta, un certo imbarazzo e dubbio a vedere tale personalissimo artista sedere nel puro concilio dei numi letterati di Italia!

Fino all'altro ieri siamo stati fastiditi dall'abusata formula del grande triumvirato poetico Carducci-D'Annunzio-Pascoli, escogitata da alcuni critici troppo ingegnosi, perchè volessero aderire umilmente alla realtà delle cose; formula che aveva, fra gli altri torti, quello di lasciare nella più fitta oscurità scrittori di grande forza e originalità, come il Verga e il Di Giacomo, e spiriti nobilissimi se non altrettanto e sempre felici artisticamente, come a mo' di esempio, il Fogazzaro. Era assai seducente per la fantasia architettonica del letterato italiano il riattaccare, con brillante slancio storico, il Carducci, il D'Annunzio e il Pascoli, alla grande tradizione artistica d'Italia e magari di Europa, e regolare i nessi di cotesta gloriosa triade, quasi si trattasse di discendenza o consanguineità di una vera e propria dinastia di poeti.

Ma all'osservazione più tranquilla e meno ambiziosa, si scorge chiaramente che l'età ultima, da cui ci distacchiamo, al di là dei successi mondani, è stata feconda di una poesia che si può dire in largo senso naturalistica e provinciale. E tutto ciò non si può dire che sia stato un male, chè anzi, quella via del naturalismo provinciale, si offerse maestra, per uscir fuori dall'astratto universalismo letterario o dal generico soggettivismo romantico. Il verismo, in Italia, non è stata una moda passeggera, e se, come insegna di scuola, è un semplice ricordo archeologico, come spirito, esso vive e anima tuttora l'attività di parecchi scrittori viventi, e dei più notevoli. Giacchè, nelle sue forme più intime e immediate, ha corrisposto a un'esigenza profonda della nostra vita spirituale, la quale, sazia e delusa di letteratura, ha voluto scavarsi un mondo più concreto, aderendo alle forme vergini naturali del paesaggio o dell'umanità regionale.

Il verismo battagliero e clamoroso fu quello di alcuni scrittori banali e licenziosi, che trovarono opportuna l'occasione, quella come le altre, di esprimere in stile scanzonato o brutale o vernacolo le loro effimere visioni di cronisti o di virtuosi di tutti i tempi; ma il verismo, quello che ci ha dato l'arte popolaresca di un Verga e di un Di Giacomo, ha avuto le sue radici profonde in una situazione tutta particolare d'Italia. La quale, dopo i suoi grandi poeti del secolo XIX, Foscolo, Leopardi, Manzoni, viveva a spese di un universalismo letterario e romantico, troppo astratto per nutrire di sè quella spiritualità nuova che si andava sviluppando con il concretarsi in unità politica della vecchia Italia, che, fino allora divisa nella sua storia, si ritrovava e affiatava, ma solo superficialmente, in un mondo vieto e ormai generico

di tradizioni letterarie. Avvenne allora che nel formarsi di un nuovo mondo spirituale della Nazione, si chiedesse il contributo delle singole regioni, dove vivevano tesori ancora intatti di tradizioni, di umanità ingenua e appassionata, di saggezza carica di storia e pur semplicissima nel suo tono e nelle sue forme; giacchè, solo partendo da una varietà più profonda di tradizioni spirituali, si poteva giungere a instaurare un'unità anch'essa più profonda, più umana, più concreta.

Il Carducci fu l' ultimo poeta letterato, che tentò, con la sua robusta fede, di rianimare e rinsanguare il vecchio nazionalismo astratto della tradizione letteraria italiana, e per quel suo compito particolare fu assai caro alle due generazioni, la sua contemporanea e quella immediatamente posteriore, che ricordavano con nostalgia e vivevano in ispirito ancora col vecchio mondo letterario, da cui stava per uscire od usciva l'Italia nuova.

In quello stesso tempo una schiera di scrittori si volgeva a indagare con commossa fantasia la vita del popolo italiano, nelle sue remote e ingenue abitudini della provincia; e tutto quel lavorio di ricostruzione poetica era da essi compiuto, in silenzio, circondati spesse volte dall'indifferenza e dal disprezzo dei letterati che non riuscivano a rinunziare a tutti i bei tesori, accumulati da secoli di storia e di accademia sui greppi del Parnaso italiano. Solo la nostra età doveva riscoprire la ricchezza poetica di alcuni di quegli scrittori p r o v i n c i a l i; ma, prima ancora che fossero rivelati dall' indagine della critica, già a quella tradizione di arte paesana si vincolavano, per una istintiva affinità di aspirazione, molti dei più chiari scrittori nostri di quest'ultimo

ventennio, che sotto le forme più varie o scapigliate o equivoche, sono stati in fondo anch'essi buoni artisti dialettali, toscani, pugliesi, sardi, romaneschi, napoletani, siciliani, romagnoli e lombardi. E alcuni di essi sono ancora vegeti e giovani, e pare non vogliano rinunziare così facilmente a quel rivolo di poesia che hanno saputo rinvenire sotto la ruvida crosta del linguaggio o del costume delle loro terre d' origine. Sicchè l'Italia poetica odierna vive di una tradizione di arte regionale, inauguratasi celatamente proprio nel trionfo maggiore dell' ultima poesia letterariamente universale (Carducci), e tutto ciò in contrasto con le mode che apparentemente sono state il segnacolo della nostra vita letteraria, il dannunzianesimo, il pascolismo, il futurismo, ecc. In Italia i carducciani, i dannunziani, i pascoliani, i futuristi sono stati il « mondano rumore », e quegli altri, i *provinciali*, sono stati i più laboriosi e sinceri, se non sempre fortunati, dissodatori di un nuovo mondo poetico.

Con tale visione critica dell'ultimo periodo letterario, il Verga e il Di Giacomo non appariranno più due originali e solitarî scrittorî, sperduti in un popoloso e infatuato mondo letterario, e la gloria dell'arte loro risplenderà, più che non sia finora avvenuto, di una luce stellare di prima grandezza.

In fondo, il Carducci che ha riempito del suo nome e della sua opera la recente età letteraria, è il meno moderno dei nostri artisti contemporanei: egli è l' ultimo nostro poeta del passato, di quella schiera di nobili artieri della poesia che si inizia col Parini, seguita con l'Alfieri, si constella, attingendo il fastigio dell'arte intima ed eloquente, del nome del Foscolo, e che possiamo dire conclusa definitivamente con il vigoroso poeta maremmano. Il quale, bisogna aggiun-

gere, nel suo grande pathos storico e nazionale, lascia scorgere un presentimento, sia pure ancora letterario, di quella poesia del paesaggio e della natura, che meglio si affermerà in altri artisti; giacchè il paganesimo del Carducci conserva un significato di vita e si libera dalle incrostazioni, archeologiche, quando lo si intenda come una robusta affermazione della natura e negazione di ogni trascendenza. In questo senso, il Carducci mentre chiude la schiera dei vati nazionali, prepara il respiro ad una poesia nuova, scavata dalla natura stessa delle cose e degli uomini.

Anche il D'Annunzio, se, nella sua adolescenza artistica, ci appare letterariamente un carducciano, intimamente, nella sua umanità barbara e forte, aderisce a quello spirito naturalistico che si cominciava a diffondere in Europa, e, con suoi particolari accenti, in Italia. Il *Canto Novo* e le *Novelle della Pescara* sono la celebrazione della buona terra vergine, respirata nei suoi odori, nei suoi ardori, colori e sapori, da un cuore faunesco di poeta primitivo, in cui il senso è acceso più fortemente dalla stessa verginità delle sensazioni e delle impressioni: oggi ci è più facile mettere il D'Annunzio accanto al Verga e anche al Di Giacomo e, naturalmente, accanto al Pascoli georgico, che accanto al vecchio Enotrio. Poichè veramente il D'Annunzio, insieme con i primi due scrittori regionali e con il terzo, là dove questi vive virgiliano cantore della campagna toscana e romagnola, ha in comune il senso naturalistico ed elementare della vita. Se il Verga, come scrivevamo in altre pagine di questo volume, evocando alla vita dell'arte, i diseredati, i bastardi, i poveri diavoli, coglie delle anime primitive i drammi della miseria e dell'onore, il D'Annunzio ci presenta

i figli della terra, per la sua parte, non nella lotta per il pane e per il focolare, ma in quella del sesso, nella bramosia bestiale del maschio per la femmina o nell'ardore per tutte le sensazioni estreme, terrestri, marine e solari; mentre il Di Giacomo celebra i momenti più crepuscolari della coscienza nel suo primo risvegliarsi alla vita, quando essa tenzona nel suo intimo, non ancora per istinti corporei e sentimenti etici, ma per visioni e melodie. E la barbarie etica e appassionata dei personaggi verghiani, abbiamo soggiunto, la barbarie ferina e sensuale e dionisiaca del *Canto Novo* e di *Alcione*, la barbarie umbratile musicale e sognante delle creature digiacomiane, ci dicono come questi tre poeti, di ispirazione diversissima e di provenienza la più curiosamente discorde, inconsapevolmente si trovano affiatati nella ricerca e nella scoperta di un nuovo mondo poetico, che si distacca decisivamente dal vecchio mondo letterario.

Questo che siamo venuti dicendo può esser violentemente « disorientativo » per alcuni, legati al pregiudizio esclusivo di un D'Annunzio letteratissimo e carico di tutte le malizie e le perversioni di un decadente. Ma oggi è generale l'accordo che la poesia dove egli vive con più profonda ingenuità, è quella dei canti panici delle sue opere giovanili e dell'*Alcione*, per citare il libro poetico più sinteticamente rappresentativo.

Come da questo stesso poeta sia potuto venir fuori l'ideale teorico del superuomo e l'ideale pratico del tribuno e del condottiero del Rinascimento, è cosa che non apparirà più strana ed enigmatica, quando si rifletta a quel passaggio dialettico che egli ha tentanto di attuare, dal mondo soggettivo delle sue visioni di poeta al mondo storico della realtà contem-

poranea. La sua intuizione genuina e primigenia del mondo è stata intuizione estetica, e quindi celebrazione del puro soggetto, esaltazione orgiastica dell'attività individuale: il fauno, il centauro, il satiro, l'uomo ferino insomma, hanno creato il loro mondo di miti naturali, in cui vivevano con perfetto oblio della storia, con un sentimento fisico e immediato della bellezza della terra, del mare, del cielo. Ma il D'Annunzio non si è contentato di chiudersi nel mondo dei suoi sogni, e ha tentato violentemente di uscirne, trasferendo la celebrazione dell'attività individuale dal chiuso della poesia nel campo aperto e discorde della vita sociale.

Ora l'attività creatrice dello spirito individuale è solo capace di animare la vita calda e coerente d'un'opera d'arte, dove il cantore, protagonista, perde ogni realtà sociale, per acquistarne una ideale, per vivere in una realtà di sogno, saldissima e coerente, a suo modo, anche questa. Ma l'ambizione drammaticissima del D'Annunzio è stata quella di signoreggiare la realtà storica, così come signoreggiava la realtà dei miti poetici: in tal modo dall'uomo-fauno, ebbro del suo senso ferino, si è sviluppato il superuomo, che la virtù estetica intende anche come virtù storica, e il poeta primitivo e barbaro è potuto diventare anche l'artista scaltro e virtuoso del Rinascimento.

Poichè l'età del Rinascimento è simbolica nella storia dello spirito umano, come quella che ha affermato con balda sicurezza la visione estetica della vita estendendola anche al mondo politico e sociale; l'uomo-artista è l'ideale supremo di quell'età, se un pensatore politico come il Machiavelli può elaborare la teoria di uno Stato-opera d'arte, dove il Principe fa valere la sua volontà individuale, al di sopra e al di fuori della realtà storica. Senonchè il fantasma del Principe-artista si dissolve, non appena urta col mondo dell'esperienza, e il D'Annunzio ha sofferto, nella nostra età, tale tragica vicenda non appena egli ha voluto passare dal mondo dei miti nel mondo della realtà storica. Giacchè il poeta abruzzese ha voluto accreditare i suoi fantasmi poetici nella società storica contemporanea, e cotesto sforzo assurdo è stata la rovina, la perversione, il dissolvimento della sua poesia. Quel suo fervore d'azione continuazione e direi meta e culmine della sua attività di poeta, invece che rafforzare e variare la sua attività creatrice, ha rivelato la debolezza, l'insanabile dissidio, l'origine equivoca delle sue aspirazioni.

E dal poeta barbaro si è sviluppato appunto il decadente, che, con la pompa dell'eloquio e con le sue malizie di virtuoso, doveva saper celare l'onta della propria impotenza storica, e in cui la lussuria verbale doveva surrogare la povertà delle azioni. E il decadente si è compiaciuto di filosofemi anticristiani, di gesti ieratici, di tutto un ideale di vita anacronistico e antistorico; poichè egli era inteso a celebrare la virtù dell'individuo, e perciò la forza, la volontà, considerate astrattamente fuori di quel ritmo storico in cui solo esse possono moralizzarsi. E appunto perchè forza astratta, la volontà dell'individuo da lui esaltata, è apparsa in conflitto con la morale; e l'uomo dannunziano è stato deprecato come l'incarnazione dell'immoralità. Ma in effetti, il conflitto non è stato tra il vizio e la virtù, tra il Male e il Bene, ma tra la virtù della Rinascenza (che è disposizione estetica), e la virtù dell'età nostra, la virtù kan-

tiana (che è disposizione etica), tra la morale astratta e la morale concreta, tra la politica del sogno e la politica storica. E ciò ci spiega come l'ideale dannunziano, che sino a ieri pareva che dominasse gli animi, e pareva anzi addirittura che dovesse lasciare di sè un'orma nella storia politica, sia già lontanissimo da noi, come per distanza di secoli.

A pochi anni dall'era dannunziana, noi giovani cresciuti quando l'idealismo, la filosofia storica per eccellenza, aveva riscavato la coscienza di sè nella vita dello spirito italiano, ci siamo sentiti intimamente repugnanti da cotesto ideale umanistico di vita; e se potevamo spiegarcelo, nell'età del Rinascimento, come prima affermazione violenta dell'uomo nella sua soggettività, per ribellarsi alla trascendenza del dommatismo medievale, a quel Dio in cui si annichilava pienamente il soggetto per vivere la vita inerte dell'oggetto impersonalizzato, non potevamo più giustificarlo oggi, in cui, lontani i pericoli della trascendenza, si proclama l'uomo non già astratto dalla storia, ma nella storia immerso e confuso. E perciò il regno effimero instaurato dal D'Annunzio nella vita spirituale italiana ha avuto i suoi adepti nei rètori grandiosi e vacui o nelle anime ingenue e rozze dei guerrieri; e quando pareva che dovesse acquistare stabilità per gloria politica, la storia, vendicatrice razionale di tutte le astrattezze, ha segnato la catastrofe risolutiva.

Ma noi non vorremmo qui intrattenerci a sviluppare nei suoi particolari segreti la ricca personalità del D'Annunzio; ma solo intendiamo giustificare una nostra asserzione critica che, isolata, avrebbe potuto dar luogo a discussioni ed equivoci. Il D'Annunzio,

poeta barbaro e poeta decadente al tempo stesso, ora ci appare illuminato nel suo interiore dissidio; e noi, se non avessimo altre ragioni di ammirazione per cotesto magnifico artista, ne parleremmo con rispetto, solo soggiogati dal grandioso dramma di cui egli è stato protagonista nella nostra età moderna. Poichè un uomo, nella sua esperienza individuale, ha tentato di patire l'esperienza di tutto un periodo storico; giacchè come il Rinascimento, attraverso il suo orgoglio estetico e la sua unilateralità e astrattezza di visione, è pervenuto alla decadenza politica letteraria, così cotesto nostro grandioso contemporaneo, dal senso panico della vita e dalla capacità creatrice di miti, dal suo diletto delle sensazioni più elementari e primitive, dal suo immanentismo naturalistico contro ogni trascendenza e ogni idealismo storico, necessariamente dovè sboccare nel decadentismo morale ed estetico, quando volle trasferire la sua visione dionisiaca e apollinea dal mondo dei miti nel mondo della volontà.

In questa atmosfera di estetismo, di raffinamento ed egoismo poetico, si svolse l'arte di un altro travagliatissimo poeta: il Pascoli. Il quale esordì con visioni pure e ingenue della campagna, offrendoci quadretti brevi e pensosi dove il paesaggio si illuminava nella sua immediatezza georgica e paesana. Anch'egli, il Pascoli, s'intonava alle nuove ricerche di un mondo naturalistico e autoctono, a cui erano intesi più consciamente gli altri scrittori d'Italia; ma, temperamento debole e oscillante, non si agguerrì abbastanza contro le tendenze di virtuosismo e di decadentismo, diffuse in Italia e in Europa. E umanista sapiente, tentò di complicare il suo ingenuo e modesto senso georgico, derivando dai Greci primitivi il ritmo infantile che gli si pervertì in una ma-

niera troppo riflessa e leziosa, perchè riuscisse per lungo tempo ingannevole; e cuore sensibile, volle accogliere in sè gli ardori umanitarii e francescani, che soffiavano allora nell'atmosfera europea, e se ne credette investito come per una missione.

In tal modo, corruppe per sempre la sua mite pensosa poesia; e dalla sana piccola prole di Virgilio si sbozzò e svolse a poco a poco un fanciullino viziato e consapevole della sua puerile vezzosità.

E' stato detto acutamente che il Pascoli è un poeta del dialetto; ma, senza accogliere nel suo solo significato dispregiativo cotesta definizione, noi diciamo che il poeta dei lucchesismi è semplicemente una degenerazione di quell'altro poeta dialettale, che, nel senso buono dell'espressione, ci si offerse nel Pascoli delle prime *Myricae*, in cui il sentimento della terra era sentimento di buon poeta campagnuolo, idillio sano e lievemente pensoso per il bel paesaggio della Romagna solatia e della dolce terra di Castelvecchio.

In conclusione, anche il Pascoli, nella sua ispirazione primitiva e fondamentale, fu un buon poeta della provincia; ma gloria gli si attribuì, non per cotesta media e schietta virtù, sibbene per quel dramma tragico-mistico — e che era il pretto dramma dell'estetismo dominante nel secolo letterario — di cui si finse, con lagrime anche sincere, paziente protagonista. Cotesto dramma estetico investì, in un diverso senso, l'anima di un altro nobile scrittore, proveniente all'arte non dalla tradizione classico-umanistica, ma da quella borghese, romantica, religiosa, discesa dai pensatori e poeti cattolici del nostro Risorgimento. Anche il Fogazzaro riuscì, nei momenti di grazia, a rappresentarci il piccolo mondo antico della provincia; ma, per la sua stessa origine letterario-speculativa,

preso nel vortice del naturalismo scientifico che a suo modo ereditava il compito dell'antica metafisica religiosa, si propose di conciliare quello che era stato il conflitto di tutto il sec. XIX, tra la Religione e la Scienza, componendo le due soluzioni in un curioso miscuglio, che ben potè fare dubitare della sua profonda religiosità. Spirito assai fine, non poteva accontentarsi delle illuminazioni frammentarie, aride, prosaiche, ateleologiche del positivismo; e poichè, d'altra parte, difettò di una robusta coscienza dialettica o di una vigoria creatrice d'artista che lo preservasse o lo spingesse al di là di quella stagnante posizione, perseguitato dall'oscura esigenza che la parola della scienza non fosse sufficiente, cercò rifugio e consolazione nella religione. Quello stesso conflitto era stato risoluto, con ben altra coscienza dal Manzoni, il quale, alieno dagli allettamenti equivoci di ogni modernismo riformatore, intimamente riformò il problema religioso calandolo nella sua coscienza altamente idealistica e storica; e con ben altra coscienza, e sia in forma antitetica al grande Lombardo, era stato risoluto anche dal Leopardi che, trovando menzognera ogni religione e respingendo da sè ogni mitologia consolatrice, aveva organizzato con dolorosa freddezza la sua fede pessimistica nella legge arcana della Natura e del Fato crudele.

Ma nel Fogazzaro, il dramma, originariamente ricco di possibilità e di sviluppi dialettici, si allentò in un giuoco dell'immaginazione, in un intreccio di raffinati compromessi, in cui lo stesso simbolo dell'amore, esitante tra il senso e lo spirito, tra l'etereo e il terrestre, è nient'altro che l'incarnazione più evidente di quell'ibridismo mistico-naturalistico che era il fondo dell'anima dell'autore. E cotesto dramma, non mai

veramente risoluto perchè mai profondamente sofferto, anzi allettato e addomesticato nel regno dell'immaginazione, aduggiò gran parte dell'opera sua: e il Fogazzaro, solo quando ascoltò il suo istintivo sentimento poetico della provincia, ci fece sfilare davanti agli occhi della fantasia una teoria di gustosissime fisonomie e di tipi viventi, e ci allargò tutto un panorama dei costumi di una società clerico-aristocratica, indimenticabile.

Per varie vie dunque, D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, Verga, Di Giacomo, per citare solo i maggiori, i primi tre sotto le spoglie dei loro lussuosi drappi di esteti, gli ultimi, ingenui e incorrotti, e in disparte dal grosso del movimento letterario, si trovarono a collaborare, lontani e vicini, alla creazione di un nuovo mondo di poesia che si staccava decisivamente dalle vecchie tradizioni letterarie italiane. Così oggi il Verga e il Di Giacomo, all'indagine della critica, balzano vivi e nuovi, più che non gli altri, pure insigni scrittori, poichè scevri di quella vana letteratura che è così malìosa per le folle ma anche così venefica per l'arte.

Or, sulla soglia del secolo XX, cotesto concilio di poeti lasciava una ricca eredità ai nuovi seguaci delle Muse, ma il patrimonio era sbandato e variamente incrostato di letteratura, e, per le fisonomie diversissime dei singoli donatori, assai disorientativo. Poichè non si trattava di una monarchia apollinea, ma di una vera e propria repubblica oligarchica; e l'ultimo grande corifeo era stato il Carducci, troppo immerso nel vecchio secolo, per essere il maestro del nuovo. Così le faccende dei nostri letterati del novecento sono state assai laboriose: e per un verso essi

si diedero a ricalcare con maggiore o minore fortuna un'arte paesistica e regionale, e, per l'altro, si buttarono alle orgie del decadentismo, o mascherarono le loro visioni di provinciali sotto un linguaggio perverso e malizioso di letterati molto saputi, tutto brividi di sensibilità.

Ma il decadentismo puro usurpò per sè i migliori onori; ma non fu un decadentismo illuso, come nel D'Annunzio e nel Pascoli, ma cosciente di sè, della sua menzogna e della sua futilità.

Sicchè le larve dell'estetismo si colorarono della luce equivoca dell'ironia, e i nostri piccoli poeti, con una malinconica chiaroveggenza, si diedero un po' tutti a far dell'umorismo. Segno che qualche cosa si esauriva sottilmente: e l'arte degli ultimi vent'anni, dove non si ristorò con una boccata di aria campagnuola e con un rinsanguamento di passioni provinciali o non si sostenne sui consueti trampoli della letteratura, è stata infatti un'arte di frammenti, criticamente dissolvitrice di sè stessa. La compattezza del vecchio mondo carducciano apparve retorica, e chi volle a quello riattaccarsi, non si lasciò mai sfuggire una parola di fede senza colorirla di un dubbio ironico; la fastosa decadenza dannunziana, che celebrava il suo tramonto con larghi e maestosi riti, diventò decadenza umile, crepuscolare, sottolineata da sogghigni che valessero a scarnirne qualsiasi grandioso significato; i singulti, le interiezioni, le onomatopee pascoliane, furono esasperate fino all'assurdo, con intenzioni di artistica parodia. Ma interviene, sul teatro malinconico della letteratura novecentesca, una masnada di giovani spensierati e chiassosi, i quali mal soffrono il mortorio, e cambiano di botto i tristi lutti in lieti onori, e inventano il futurismo: l'intuonarumori era lo stru-

mento più adatto per celebrare l'agonia del futile esteta italiano! Urli, sberleffi, parole in libertà, sghignazzamenti feroci e impudichi; abbiamo allora l'idiota assoluto, come è stato ben detto, la forma estrema di umorismo per il proprio vuoto spaventevole.

Ora, da un gruppo di perfetti letterati parte la reazione contro cotesta barbarie dell'alfabeto e dell'ethos. Sotto lo stimolo indiretto della nuova speculazione idealistica, che postula un concetto dell'arte che sia espressione totale di un mondo, e non semplice visione frammentaria e biografica di vita, e che proclama la necessità di sanare il divario tra la coscienza e l'intelletto, tra il letterato e l'uomo, sorgono da una parte i restauratori dell'alfabeto e della grammatica, e parlano di classicismo; e dall'altra, sorgono i riformatori di coscienza e propongono il ritorno a Gesù. Gli uni affermano l'esigenza di un'arte, che non si crogioli più nelle vecchie forme del naturalismo e del provincialismo e del frammentarismo; gli altri predicano la necessità di attingere la forza a una fede, e possibilmente alla Fede. Entrambe le tesi, considerate astrattamente, potrebbero essere e sono ragionevoli e plausibili; ma, nella concretezza dell'opera dei riformatori, non appaiono finora che nella forma vaga e un po' pretenziosa del programma, o già originariamente inquinate da sentimenti estranei al fervore vero dell'arte e della vita. È quasi inevitabile che gli uomini di transizione stiano sempre tra il vecchio e il nuovo, e che i loro precorrimenti siano resi vani per una loro fondamentale impotenza; così avviene oggi che si possa combattere il decadentismo, e conservare lo spirito dei decadenti, e si possa combattere lo scetticismo, e sentirsi sempre, nel fondo del cuore, più o meno scettici.

Certo, l'aspirazione a un'arte di valore universale, che superi i limiti dell'idiotismo provinciale, può esser ritenuta oggi, per certi lati, un'aspirazione storicamente necessaria. Ma le aspirazioni, è noto, rimangono pure aspirazioni, finchè non sorga quell'artista di genio, che, ascoltando solo se stesso, e non gli effimeri insegnamenti dei capintesta delle varie associazioni letterarie della penisola, realizzi le oscure esigenze della nostra nuova storia spirituale. Adagiarsi, oggi, in forme d'arte provinciali, sarebbe un voler fissarsi in una letteratura meccanica, forse meno fastidiosa, ma certo più volgare, di quella che non sia stata la letteratura arcadica, o classica o romantica; ma anche staccarsi con ingratitudine dalle sane tradizioni campagnuole e locali, che hanno dato all'Italia un patrimonio artistico ricco di motivi, di umanità, e di colore, sarebbe assai pericoloso, ove si dovesse cadere, come è facile, in vaniloquî di presuntuoso e vacuo universalismo. Ond'è che a noi personalmente non è parso inopportuno, reduci da tumulti non troppo letterarî in verità, rinfrancarci e rasserenarci l'anima con l'opera di due artisti di razza, come il Verga e il Di Giacomo, che pare immettano nella convulsa e grama letteratura odierna un flutto di sangue giovine, popolesco e sano: non c'è parso inopportuno, anzichè star lì in attesa, a spiare di tra le nuvole l'avvento del *Novus creator Spiritus*, mentre nella consuetudine dimestica e semplice con quei due grandi ci siamo trovati a respirare più liberamente in un'atmosfera di sincerità e di passione, e anche ora, alla fine, distaccandoci da coteste nostre letture, sentiamo di esserne punto sazî o stanchi.

Napoli, nell'anno 1920.

APPENDICE BIBLIOGRAFICA

OPERE DI S. DI GIACOMO

EDIZIONI ORDINARIE O DEFINITIVE

POESIE

1) *Poesie* — Raccolta completa con note e Glossario, Riccardo Ricciardi editore, Napoli 1907. Successive edizioni fino alla 4ª.
2) *Canzone e Ariette Nove* — Ricciardi, Napoli 1916.

NOVELLE

3) *Pipa e Boccale* — Racconti fantastici, Bideri, Napoli 1893.
4) *Novelle Napolitane* — Prefazione di Benedetto Croce — Treves, Milano 1915.
5) *L' Ignoto* — Novelle, Carabba, Lanciano 1920.

TEATRO

6) *La Fiera*, commedia lirica in tre atti, musica del m. N. D' Arienzo, Casa edit. Art. lett., Napoli 1887.
7) *A San Francisco*, scena lirica napoletana, musica del m. Carlo Sebastiani, Pierro, Napoli 1896: *Collezione minima*, N. 37. *Id.*, scene napoletane, illustrazioni di *P. Scoppetta*, S. Di Giacomo ed., Napoli 1897.
8) *Teatro* — Volume primo. Carabba, Lanciano 1920. Contiene: *'O Voto*, *Assunta Spina*.
9) *Teatro* — Volume secondo. Carabba, Lanciano 1920. Contiene: *A « San Francisco »*, *'O Mese Mariano*, *Quand l'amour meurt*, *L' Abbé Pèru*.

Non raccolti in volume i libretti: *L'Abate*, con musica di Walter Borg (nel periodico *La Tavola Rotonda* di Napoli, 29 maggio 1898); *Rosaura rapita*, con musica di V.

VALENTE (inedita); *'O Mese Mariano*, con musica di U. Giordano, rappresentata nel 1910.

LIBRI DI ERUDIZIONE E DI CRONACHE GIORNALISTICHE

10) *Cronaca del Teatro S. Carlino*, contributo alla storia della scena dialettale napoletana, Sandron, Palermo 1919.
11) *La prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI, XVII.* Documenti con 50 illustrazioni, Napoli, Melfi e Ioele 1899.
12) *Poesia dialettale napoletana*, conferenza, Paperi, Napoli, s. d., ma 1900.
13) *Domenico Morelli* — Roux e Viareggio, Roma-Torino 1905.
14) *Vincenzo Gemito: la vita, l'opera*, con moltissime illustrazioni, fuori testo ecc., A. Minozzi, Napoli 1905.
15) *Napoli*: parte prima con 190 illustrazioni e due tavole, Bergamo, Istituto Arti Grafiche (nella collez. *Italia Artistica*), 1907.
16) *Napoli: figure e paesi* — Napoli, Perrella 1909. Contiene: IL TEATRO: *Avventure di « Zeza »*, *Il Teatro « San Carlo »*, *Una « caratterista » del « San Carlino »*, *L'ultimo « Casacciello »*, *Il « San Ferdinando »*; LA CANZONE: *« Fenesta ca lucive »*, *« Te voglio bene assaie »*, *Marechiaro*, *« Avea le treccie bionde... »*, *« Psicologia di Piedigrotta »*; LA STORIA: *Masaniello, Paisiello e i suoi contemporanei, Una villa di G. B. della Porta, Un cantante storico, La bottega del « Bello Gasparre e basta così »*. LA STRADA: *« Via di Toledo al Quarantotto »*, *Le « Piccole Suore dei poveri »*, *Il « fatto del Vico Zuroli »*, *Pasquino, Don Ferdinando « d'a Posta »*.
17) *Luci ed ombre napoletane*, Perrella, Napoli 1914. Contiene: *Antiche Taverne, Il Quarantotto, Piedigrotta, La Sanfelice, La Prigionia del Marino, I Bianchi della Giustizia, La Scuola di Posillipo.*
18) *Historia della mia Fuga dalle Prigioni della Repubblica di Venezia dette « li Piombi »* scritta a Dun, in Boemia, l'anno 1787 da Giacomo Casanova di Seingalt. — Traduzione e prefazione di SALVATORE DI GIACOMO, Milano, Alfieri e Lacroix 1911.

19) *Lettere di Ferdinando II alla duchessa di Floridia.* Raccolte e illustrate da S. D. G. Vol. due, Sandron, Palermo 1919. *Collezione settecentesca.* Il 1° vol. è una introduzione storica del raccoglitore.
20) *Catalogo generale delle opere musicali teoriche e pratiche di autori vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia.* Archivio dell'oratorio dei Filippini, Parma, officina grafica Fresching, 1918.
21) *Maestri di cappella, musici e istromenti al Tesoro di San Gennaro nei sec. XVII e XVIII*, Salv. Di Giacomo edit., Napoli 1920.

COLLABORAZIONI PREFAZIONI E TRADUZIONI

Il Di Giacomo per circa un trentennio è stato attivo giornalista; il *Corriere del Mattino*, il *Pungolo*, il *Corriere di Napoli*, lo hanno avuto redattore e cronista curioso e dilettevole, spesso sotto il nome familiare di *Salvador*, o sotto quello scherzoso di *Il Paglietta*. Cronache d'arte, di vita, novelle, poesie sono disseminate in questi giornali, la più parte poi ristampate nei suoi volumi; ma molte *note di cronaca* andrebbero raccolte ancora, e pare che tale sia l'intenzione del Poeta che ne vuol fare un libro di *Cronache rosse e cronache grigie*. Il Di Giacomo è stato anche un collaboratore assai attivo della *Napoli Nobilissima* (1892-1906), e quasi tutti quei suoi scritti, fusi insieme, riappaiono nel volume *Napoli* (N. 15). Altre collaborazioni: all *rchivio per le tradizioni popolari* del Pitré, all'*Illustrazione Italiana*, alla *Lettura*, al *Mezzogiorno artistico* di Mario Morelli, a *Musica e Musicisti*, al *Corriere della Sera*, al *Tempo*, ecc. Nel *Tempo* sono state pubblicate recentemente dieci brevi poesie, *Voce d'Ammore Antiche* (1 nov. 1919), e alcuni articoli su Casanova. Nel *Mezzogiorno* di Napoli sono apparsi recentemente articoli su Dalbono, Luca Postiglione, sul Teatro Mercadante, e una poesia

Mutive 'e Primmavera (24-25 aprile 1921). Il Di Giacomo ha pure ristampato con note ed introduzione l'*Annella* di Gennaro d'Avino (Napoli, S. Di Giacomo ed., 1891); ha tradotto *Suor Filomena* del De Goncourt (Bideri, Napoli 1892); ha pubblicato, con una prefazione, gli *Epigrammi* di Francesco Proto duca di Maddaloni (Pierro, Napoli 1894); ha scritto, in collaborazione con Luigi Conforti, una *Guida di Napoli e dintorni* (A. Morano, Napoli 1895); ha scritto prefazioni a libri di Pappalardo Armando (*5° Piano*, Lezzi, Napoli 1890); e di Pennetti Vincenzo (*Ritratti antichi*, Fortunio ed., Napoli 1895); ha curato insieme col Croce, il Ceci, il D'Ayala, un albo della *Rivoluzione napoletana del 1799 illustrata* (Napoli, A. Morano 1899); ha compilato, contribuendovi con varî articoli, il volume *Napoli d'oggi* (Pierro, Napoli 1900); ha scritto una prefazione per il libro di Anna Carlotta Leffler, *In lotta con la società* (Avano, Napoli 1913). Per la *Mostra di ricordi storici* del Risorgimento meridionale d'Italia (1912), ha redatto un catalogo, e un altro catalogo per una mostra individuale di pittori napoletani (*Sette artisti napoletani*, Stabil. grafico Indust. Gustavo Modiano e C., Milano 16 dic. 1918-15 gennaio 1919); ha collaborato a una pubblicazione intitolata a Benedetto Croce curata da Fiorina Centi (*B. C.*, Bemborad, Firenze 1920); dirige, con grande amore e pazienti cure, la *Collezione settecentesca* del Sandron.

EDIZIONI ORIGINALI

in ordine cronologico

L'attività letteraria del Di Giacomo abbraccia già un quarantennio; perchè si possa avere chiara l'idea cronologica dell'opera sua, e seguire il suo svolgimento poetico anche su dati biobibliografici, elencherò le varie pubblicazioni distinguendole in decenni.

1° decennio (1880-1890)

I) *Minuetto Settecento* — Pierro, Napoli 1883. Contiene: *Minuetto settecento, Notturno, Chiesa bisantina, Scirocco.*

Cotesti bozzetti, ad eccezione di *Notturno*, sono ristampati in *Novelle napolitane;* il 3° col titolo di *Gabriele.*

II) *Nennella* — Quadrio, Milano 1884. Contiene: *Nennella, Gli ubriachi, Sfregio, Per Rinaldo, In Guardina, Nel silenzio, Riconciliazione, Sant'Anna, La taglia, Vicolo, Bambini.* Ristampate, ad eccezione di *Nennella* e *Nel silenzio*, in *Novelle Napolitane. Vicolo* col titolo di *Alba.*

III) *Sonetti* — Tocco, Napoli 1884. Contiene: *Nannina, La scartellata, Pe la via, 2 de novembre, Da li ffeneste, Dispietto, La Serenata,'Nzurato, Li giurnale, Minacce, Sfregio, Carmela.* Ristampati in *Poesie* (*Sunette antiche*), ad eccezione della *Scartellata* e *Li Giurnale.*

IV) *'O Funneco Verde* — Pierro, Napoli 1886. Con lo stesso titolo ed aggiunte in *Poesie.*

V) *Mattinate Napoletane* — Casa Editrice Art. letteraria, Napoli 1886. Contiene: *Al Lettore, Vulite 'o vasillo, Serafina, L'abbandonato, Gli amici, Fortunata la fiorista, L'amico Richter, Senza vederlo, La Regina di Mezzocannone, L'impazzito per l'acqua, Notte della Befana, Scirocco, Suor Carmelina.* Ristampate in *Novelle napolitane.*

VI) *'O Munasterio* — Pierro, Napoli 1887. Con lo stesso titolo in *Poesie.*

VII) *La Fiera* — (Cfr. al N. 6).

VII) *Zi' Munacella* — Pierro, Napoli 1888. Con lo stesso titolo in *Poesie.*

IX) *Rosa Bellavita* — Pierro, Napoli 1888. Contiene: *Rosa Bellavita, Nella notte serena, Il Menuetto, La triste bottega, Gabriele, La signorina del caffè, Nel silenzio, Assunta Spina, Il Voto.* Ristampate in *Novelle Napolitane*, ad eccezione della *Signorina* ecc., che riappare col titolo *Totò cuor d'oro* nel volume *Nella Vita*, e ora in *Ignoto.*

X) *Malavita* (in collaboragione con G. Cognetti), scene popolari napoletane. Bideri, Napoli 1889. Ristampate in *Teatro* (vol. I), col titolo *'O Voto.*

2° decennio (1890-1900)

XI) *Canzoni Napolitane*, illustrate da E. Rossi, con autografi musicali, ecc. Bideri, Napoli 1891.

XII) *Cronaca del teatro San Carlino*, contributo alla storia della scena dialettale napoletana (1738-1884): con illustrazioni. S. Di Giacomo ed., Napoli 1891.

XIII) *A San Francisco*, sonetti, con due illustrazioni di V. Migliaro. Pierro, Napoli 1895. Con lo stesso titolo in *Poesie*.

XIV) *A San Francisco*, scena lirica ecc. 1896 (v. al n. 7).

XV) *Celebrità napoletane*, Vecchi, Trani 1896. Contiene scritti ristampati poi in gran parte in *Napoli: figure e paesi*: — *Zeza, San Carlo, Te voglio bene assaie!... Il bello Gasparre, I fondaci, Masaniello, Fenesta ca lucive... Don Ferdinando, L' ultimo Casacciello, Marechiaro, Pasquino, Una caratterista, La locanda della rosa, Un signore originale, Gaetano « 'o pezzente », Don Antonio « 'o cecato »*.

XVI) *Chi chiagne e chi ride* — 40 poesie napoletane di *R. Bracco, S. Di Giacomo, R. S. Pagliara, F. Russo*, Ricordi, Milano-Napoli 1898. Contiene parecchie delle canzoni raccolte in *Poesie* (*Canzone nove*).

XVII) *Ariette e Sunette*, illustrate da P. Scoppetta, Pierro, Napoli 1898. Con lo stesso titolo in *Poesie*.

XVIII) *Fantasia* — illustrazioni di P. Scoppetta, spunti musicali di E. De Leva, Bideri, Napoli 1898. Non più ristampata.

XIX) *La prostituzione a Napoli*, ecc. (v. n. 11).

XX) *La prigionia del Marino e le carceri di Vicaria* — Tocco, Napoli 1899. Ristampata nel n. 17.

XXI) *Taverne famose napoletane* — Vecchi, Trani 1899. Ristampata nel n. 17.

XXII) *La piccola ladra* — Avventura di un povero violinista, Sandron, Palermo 1899. Non più ristampata.

XXIII) *Perlina e Gobbetta* — Racconto fantastico, Sandron, Palermo 1899. Non più ristampata.

XXIV) *Poesia dialettale napoletana*. — Conferenza, 1900. (v. al n. 12).

XXV) *Napoli illustrata*, sei cartoline con scene napoletane e poesie illustrative, 1900. Contiene: *Stasera, 'O pranzo a 'o nnamurato, 'E rrobbe vecchie, Ll'acciso, Irma, 'A Lezione*. Ristampato in *Poesie* (*Vierze Nuove*).

XXVI) *'O Mese Mariano*, un atto in dialetto napoletano, S Di Giacomo ed., Napoli 1900. Ristampato in *Teatro* (v. II).

3° decennio (1900-1910)

XXVII) *Piedigrotta for ever*. Melfi e Ioele, Napoli 1901 — Ristampato nel n. 17.

XXVIII) *Il Quarantotto* — notizie, aneddoti, curiosità intorno al 15 maggio 1848: 50 illustrazioni, 4 fuori testo, Bideri, Napoli 1903. Ristampato nel n. 17.

XXIX) *Nella vita* — Laterza, Bari 1903. Contiene: *L'ignoto, Un « caso », Vecchie conoscenze, Il posto, Totò cuor d'oro, Quella delle ciliegie, La taglia, Pesci fuor d'acqua, Donna Clorinda, Quarto piano interno 4, « Cocotte »*. Ristampate nel n. 5.

XXX) *Domenico Morelli*, 1905 (v. n. 12).

XXXI) *Vincenzo Gemito*, 1905 (v. n. 43).

XXXII) *Napoli*, 1907 (v. n. 15).

XXXIII) *Settecento*, intermezzo giocoso, Napoli 1907. Ristampato in *Teatro* (II), col titolo di *Abbé Péru*. Dato sulle scene nel maggio del 1920 col titolo di *Olivetta*, in un teatro napoletano.

XXXIV) *Vierze Nuove* (in *Poesie* cit.), 1907.

XXXV) *Napoli: figure e paesi* — Ristampa antologica di vecchi scritti (v. n. 15).

XXXVI) *Assunta Spina, Quand l'amour meurt*, stampati per la prima volta in *Teatro*, Carabba, Lanciano 1910.

4° decennio (1910-1920)

XXXVII) *Historia della mia fuga*, ecc. (v. n. 18).

XXXVIII) *Luci e ombre napoletane* (v. n. 17). Ristampa antologica di vecchi scritti.

XXXIX) *Canzone e ariette nove*, Ricciardi, 1916 (v. n. 16).

XL) *Lettere di Ferdinando IV ecc.* (v. n. 19).

XLI) *Catalogo generale delle opere musicali ecc.* (v. n. 20).

XLII) *Maestri di cappella ecc.* (v. n. 21).

TRADUZIONI

a) *Rosa Bellavita*, traduction de J. DE CASAMASSIMI, Paris, Calmann Lévy, 1898. Contiene: *Notice du traducteur*, L'AMOUR TRAGIQUE: *Rosa Bellavita, Assunta Spina, Abîme sans fond, Le vœu.* TABLEAUX NAPOLITAINS: *La reine de Mezzocannone, Dans le silence, Les buveuses de sang, « Don Ferdinando » de la Poste.* NOUVELLES SETTECENTO: *La journée de « Donna Violante », Le menuet.* NOUVELLES TENDRES: *Sans le voir, La nuit de la Befana, L'abandonné, « Vulite 'o vasillo », Les amis, Dans la nuit sereine, La blanchisserie de Donna Maria.*

b) *Fantasia. Das Kloster.* Zvei Dichtungen... aus dem neapolitanischen übertrangen und mit einer Einleitung versehen von GEORGE CAREL. Halle a. d. s., O. Hendel, s. d. ma 1899.

c) Altre novelle (venti) di *Mattinate Napolitane* e *Rosa Bellavita* sono state tradotte da OLGA STAÜBLI e pubblicate nel *Bund* di Berna, nella *Neue Zürcher Zeitung* e nel *Familienblatt* di Zurigo, e nella *Staatszeitung* di New York. Belle traduzioni tedesche di poesie si contengono nel volume del Vossler (v. a p. 220), e traduzioni francesi nel saggio della Renauld (v. a p. 222) e nel volume di JEAN DORNIS, *La Poésie italienne contemporaine*, Paris 1900. Qualche novella è stata tradotta dalla Bacaloglu in rumeno, come l'*Assunta Spina* (in *Noua Revistâ Românâ*, 21 Iunie 1909), e altri brevi saggi di traduzione in ispagnolo, in portoghese, in francese, si incontrano qua e là in alcune riviste estere.

CENNI SULLA CRITICA DIGIACOMIANA

È noto come sia merito del Croce l'aver rivelato agli Italiani la poesia del Di Giacomo, col suo saggio del 1903 (*Critica*, I, pp. 401-425: ristampato nella *Letteratura della Nuova Italia*, III, pp. 73-100); ma ancora prima di quell'anno il Croce, sebbene in un circolo più ristretto, aveva cercato di fare apprezzare nella sua giusta misura l'opera digiacomiana, difendendola da quei pregiudizî facili a sorgere in un terreno di cultura regionale. Si vedano, a tal proposito, le *Pagine Sparse* raccolte da Giovanni Castellano (Ricciardi, Napoli 1919), Serie I, pp. 16-20.

Il saggio crociano del 1903 non ha tanto valore critico, quanto di presentazione; ed era naturale che si mantenesse in tali limiti, perchè la necessità più impellente allora non era di risolvere nei più minuti particolari il problema artistico del Di Giacomo, quanto di far sorgere quel problema nella mente del lettore: « Mi restrinsi... — scrive lo stesso Croce (in *Critica*, IX, p. 299) — a dare saggi dell'arte del Di Giacomo e a sradicare il pregiudizio che si opponeva a una giusta valutazione di essa, il pregiudizio della letteratura dialettale come « genere » chiuso e inferiore di arte, lasciando pel resto che la persuasione del vero si facesse strada a poco a poco negli animi. » E in verità quello scritto crociano valse a promuovere l'interesse efficace dei critici, dei giornalisti, e dei lettori di buon gusto, per la ricca e varia opera digiacomiana. Lo stesso Croce, tornava a proporsi il problema, nel 1915, in una prefazione alle *Novelle Napolitane*, di cui egli stesso aveva sollecitato la pubblicazione. Riferiamo un brano di quello scritto, perchè notevole criticamente assai più, per certi rispetti, che non il vecchio saggio antologico: « Il Di Giacomo non esce poeta e novellatore da un gruppo di letterati che verseggiano e narrano; ma vien fuori di tra i pittori napoletani coi quali, e non con gli uomini di lettere, gli piacque di convivere fin da giovane, per affinità di temperamenti, per attrazione di simpatia e di reciproca intelligenza, per modi d'ispirazione e abiti di lavoro. Chi penetra oltre la superficie, avverte subito nelle sue pagine i procedimenti del pittore che costruisce il quadro, ponendo i colori e distribuendo luci ed ombre.

Pittore non pittoresco, cioè non sfoggiante; e poeta e novellatore che sa fare cose grandi con niente, cioè senza averne l'aria, distruggendo a forza di lavoro tutto ció che in altri, col troppo e col vano, con gli sforzi e con

gli « effetti », accusa l' immaturità della visione. Il Di Giacomo non preme sui suoi motivi artistici, sottintende tutto ciò che si può sottintendere, condensa e concentra quello che, per pigrizia, altri lascia errare diffuso; ha in grado eminente la castità della forma che si suole chiamare « classicità ».

La quale classicità, che parecchi ai giorni nostri credono di ritrovare nelle opere povere di vita etica degli artisti decoratori e sensuali, è invece il più forte veicolo della ricca vita etica e passionale: è l' arco robusto che manda sicuro al segno lo strale. La nota dominante nell' anima del Di Giacomo, nei suoi versi e nelle sue prose è data dalla pietà: una pietà amara, che non filosofeggia, non si consola con considerazioni sull'universo, nè si atteggia a pessimismo sistematico, ma resta semplicemente questo: pietà: « *E ched' é sta vita nosta! Quant' é amara e quant' é triste!* », esclamano due versi di un suo compianto per una ragazza tradita e morta: esclamazione che è tutta la sua filosofia. E per mia parte non posso leggere queste pagine senza sentire di tanto in tanto un nodo alla gola e ritrovarmi gli occhi umidi di un intenerimento che non discerno fino a qual punto venga dalla pietà delle cose narrate e fino a qual altro dalla stessa ammirazione per la perfezione artistica, che qui confluiscono veramente in una. » Del Croce è da vedersi anche *La vita letteraria a Napoli* (in *Letteratura della Nuova Italia*, IV, pp. 312-14).

Il libro di Francesco Gaeta (*Salv. Di Giacomo*, con bibliografia, ritratto e autografo, Quattrini, Firenze 1911), non rappresenta un effettivo progresso rispetto alla « proposta » critica, impiantata dal Croce nel 1903. La critica del Gaeta ha valore di illuminazione più per le preferenze artistiche del critico, che non per l' arte stessa presa in esame. Ci è un primo capitolo, il più notevole, dove si rischiarano i precedenti della letteratura dialettale napoletana e si tenta un confronto del Di Giacomo con gli altri poeti dialettali; per il resto, il Gaeta si lascia andare a un' evocazione prezioso-pittorica della festa piedigrottese (che attesta, se non altro, la sua simpatia poetica per quello che è il mondo digiacomiano), e, quando passa a determinare i caratteri dell' arte del Di Giacomo, si contenta di fissarne i « distintivi » estrinseci. Tali « distintivi », egli scrive, « sono sommariamente riducibili a tre: l' essenzialità; la sapiente povertà; la musicalità straordinaria. Accingiamoci a chiarirli bonariamente. » E il chiarimento è fatto con abbondanti citazioni, spesso anche nude di commenti; sicchè infine il lavoro si riduce ad una rassegna dell'opera digiacomiana fatta da un lettore di buon gusto. Nè in fondo lo scrittore pretende ad altro; poichè il Gaeta concepisce la critica, direi, in una forma scettica o agnostica: se parla dei setti sonetti *A San Francisco*, egli si inchinerà davanti al capolavoro, si contenterà di notare che « una virgola di più e non una di meno » si trova in quei novantotto endecasillabi, e proclamerà « il mistero inaccessibile dell' arte. » O se si imbatte a parlare di *Assunta Spina*, si disarmerà ripetendo la sua solita effusione di scetticismo: « I due atti sono, ancora una volta, una di quelle concezioni che disarmano la critica, valente nel cercare il perchè della non arte, ma senza più organi per saggiare il perchè dell' arte presente e avverata, enigma sempiterno. » Con tali presupposti, noi non possiamo chiedere al G. un libro di critica, ma, se mai, una confidenza delle sue simpatie e ammirazioni di artista. Ma giustizia vuole che si ricordi di lui anche un suo articolo giovanile « Il poeta di *Fantasia* e d'*Ariette e Sunette* » (in *Tavola Rotonda* del 29 maggio 1898), in cui, già con instintiva sicurezza, egli affermava il valore eccezionale dell' opera digiacomiana.

Del 1912 sono due articoli di Giuseppe De Robertis, apparsi nella *Voce* (16 e 23 maggio), assai notevoli, perchè in essi è concretata quell' idea, volgarmente diffusa, della « tragedia » digiacomiana, e che noi, alla meglio, abbiamo cercato di confutare.

Nel 1915, nell' *Almanacco della Voce*, lo stesso critico prometteva un volume di « mille e più pagine » sulla poesia digiacomiana, che, per cause editoriali credo, non ha visto ancora la luce; e intanto ci dava un saggio della sua critica sterminata, con un' analisi minutissima di *Marzo, Na Tavernella, Dint' 'o ciardino*. Non mancano particolari osservazioni di finezze stilistiche in cotesto scritto, ma sono osservazioni sbandate che ci illuminano un frammento in sè, come punto di bellezza, come piccolo fuoco, stella fra le stelle, senza che vi si veda riflessa la luce di tutto il mondo spirituale dell' artista e senza che l'esame serva a tracciare nei suoi singoli momenti la dialettica della personalità digiacomiana. Il De Robertis, come è noto, è uno dei sensibilisti spasimosi, venuti di moda qualche tempo fa; ed è strano e doloroso, che dopo tanto affaccendamento di analisi, il critico debba giungere a un risultato di sintesi fondamentalmente sbagliata: cioè, all' interpretrazione tragica e pessimistica (e decadente, possiamo aggiungere noi) della poesia del Di Giacomo!

In ogni modo, il tentativo critico del De Robertis (almeno per quello che si può argomentare dai frammenti pubblicati) ritiene questo merito di avere espresso con la massima chiarezza e coerenza l' interpretrazione « tragica » da un lato, e quello di avere esasperato fino al fastidio il metodo « analitico-stilistico »; cosicchè, si è resa possibile la critica del primo pregiudizio, e la liquidazione definitiva di quella « maniera ».

Sul Di Giacomo, esiste poi ancora una notevole letteratura giornalistica, e anche un volume di un critico tedesco, il Vossler, di carattere illustrativo per i suoi connazionali, inframmezzato di eccellenti traduzioni delle più belle arie e canzoni del nostro poeta. (KARL VOSSLER: *S. d. G.* ein neapolitanischer Wolksdichter in Wort, Bied und Musik.—Heidelberg 1908, Carl Winter 's Universitätbuchhandlung).

Il libro della scrittrice rumena HÉLÈNE BACALOGLU, ammiratrice fino al parossismo del nostro poeta, è una stramba interpetrazione « moralistico-allegorica » dell'opera digiacomiana. (*Naples et son plus grand Poète*, Ediz. artistiche, E. Console, Napoli 1911).

Della letteratura critica di carattere giornalistico, citiamo gli articoli più notevoli.

In volume:

VITTORIO PICA: *All' avanguardia*, Pierro, Napoli 1890; pp. 449-450.

P. L. FABIANI: *I miei ricordi*, De Arcangelis, Casalbordino 1890; pp. 37-52.

G. A. BORGESE: *Il teatro di S. D. G.* (in *La vita e il libro*, I, Bocca, Torino 1910, pp. 164-173).

LO STESSO: *La Fuga di Casanova* (*op. cit.*, III, pp. 305, 314, 1913).

R. SERRA: *Le lettere* (La Voce, Roma 1920), pp. 71-76.

LUIGI FILIPPI: *Canzone e Ariette nove di S. d. G.* (in *Le Orme del pensiero*, Taddei, Ferrara 1919).

ANIELLO COSTAGLIOLA: *Napoli che se ne va* (Giannini, Napoli 1919), pp. 157-179 *passim*.

GHERARDO MARONE: *Poesia pura* (in *Difesa di Dulcinea*, Libreria della Diana, Napoli 1920), pp. 87-105.

In riviste:

G. CIAMARRA: *Sonetti napoletani*, in *Napoli letteraria*, 18 gennaio 1885.

U. OIETTI: *Pipa e Boccale*, in *Nuova Rassegna*, del 24 dicembre 1893.

U. FLERES: *Nella vita*, in *Nuova Antologia*, del 16 maggio 1904.

U. OIETTI: sulle *Poesie* complete, in *Illustrazione Italiana* del 7 luglio 1907.

R. BARBIERA: sulla stessa *op.*, in *Illustrazione Popolare* del 10 novembre 1907.

ORESTE GIORDANO: *A Sorrento, con Salvatore Di Giacomo*, in *La Vita*, del 15 luglio 1909.

GIULIO DE FRENZI: *Il teatro dialettale napoletano*, nella *Lettura* del luglio 1910.

GUIDO GUIDA: *Il trionfo di Assunta Spina di S. d. G. a Roma*, in *Gran Mondo*, 25 maggio 1910. (Si vedano anche i giornali della Capitale, di quei giorni, a documento del grande successo dell'opera e delle impressioni critiche dei giornalisti).

MELITTA: *Una visita a S. d. G.*, in *Rivista di Roma*, aprile 1911.

EMILIO SETTIMELLI: *Teatro dialettale napoletano*, nel *Centauro*, n. 9, 29 dicembre 1912, Firenze.

G. LIPPARINI: *Nuovi romanzi e novelle*, nell' *Illustrazione Italiana*, 29 novembre 1914 (dal *Marzocco*).

SAVERIO PROCIDA: *Il poeta della grazia e della malinconia*, nel *Sec. XX*, 2° semestre 1915.

PIETRO PANCRAZI: *Si cerca una poesia* (in *La Voce*, anno 1916). E' uno dei più fini scritti sul Di Giacomo. Vi si conduce con molto accorgimento l'analisi di «Arillo, animaluccio 'ncantatore», e di qualche altro frammento.

CHARLOTTE RENAULD: *S. d. G.*, in *Nouvelle Revue d'Italie*, mars 1914. E' un' esposizione critica dell'opera digiacomiana, inframmezzata di alcune eccellenti traduzioni metriche.

C. GRABHER: *L'azione muta nel teatro di S. d. G.*, in *Rivista d'Italia*, 15 marzo 1921.

In giornali:

F. VERDINOIS: *'O munasterio*, lettera a S. d. G., *Fanfulla della Domenica* del 10 luglio 1887.

G. MIRANDA: *Un nuovo libro di versi* (*'O munasterio*), nel *Don Chisciotte* del 17 luglio 1887.

A. LANCELLOTTI: *Poesia dialettale: dal napoletano al romanesco*, *Fanfulla della Domenica* 1905, pp. 27-28.

F. RUSSO: Le *Poesie* di S. Di Giacomo, in *Mattino* 3-4 maggio 1907. Nella stessa occasione della pubblicazione delle poesie complete: F. DEL SECOLO, nel *Pungolo* 17 maggio 1907; E. IANNI, nel *Corriere della Sera* 6 giugno 1907; BERGERET, nella *Stampa*, 30 luglio 1907 (*Quando spunta la luna a Marechiare*); A. CONTI, nel *Marzocco* del 4 agosto 1907 (*S. D. G. poeta ed erudito*); D. OLIVA, nel *Giornale d'Italia* del 9 agosto 1907 (*Il poeta dell'anima napoletana*); L. M. BOTTAZZI, nell' *Avanti*, 1 settembre 1907; TH. BERGEN, in *The Nation* di New York, 12 sett. 1907; TERESA UBERTIS: nel *Nuovo Giornale*, 19-20 ag. 1909.

R. SIMONI: *Mese Mariano*, nel *Corriere della Sera*, 17 ottobre 1909.

JEAN CARRÈRE: *Cronique téâtrale*, in *Tempo*, 26 luglio 1909.

DOMENICO OLIVA: *Assunta Spina*, in *Giornale d'Italia* del 27 marzo 1909, e *ibid.* 18 maggio 1910.

F. DELL' ERBA: *Intervista con Mario Costa* (sulla canzone di Piedigrotta e l'opera del D. G.) in *Giornale d'Italia*, 27 agosto 1910.

VINCENZO CARDARELLI: *Assunta Spina*, in *Resto del Carlino*, 25 novembre 1912.

ATTILIO MOMIGLIANO: *I nuovi canti di S. G. D.*, nel *Giornale d'Italia*, 5 agosto 1916.

ARMANDO CURCIO: *S. d. G.*, in *Messaggero della Domenica*, 2 marzo 1919.

Cenni biografici:

Il Di Giacomo è nato a Napoli, il 12 marzo 1860. Iniziati gli studî in medicina, li abbandonò presto per la poesia. Dirige attualmente la Biblioteca *Lucchesi-Palli* in Napoli. Nelle sue note di cronaca, nei suoi scritti di erudizione, nelle sue novelle, sono disseminati alcuni ricordi autobiografici, ma mescolati come sono a fantasie, devono essere accolti con molta cautela.

Riferiamo una *Pagina autobiografica* del Poeta, apparsa sul finire del 1886 nell' *Occhialetto* di Napoli e riprodotta sulla *Ronda* di Verona, anno V, nn. 9 e 10, 27 febbraio e 7 marzo 1887. Onorato Roux la raccolse nella sua nota silloge, *Infanzia e giovinezze di illustri italiani contemporanei* (vol. I, p. II). Il Di Giacomo vi racconta come la-

sciasse gli studi di medicina e si desse a scrivere sui giornali:

« Nello scorcio d'un malinconico ottobre, una mattina, tra le otto e le nove, mi avviavo lentamente alla lezione d'anatomia, su per le scale di S. Aniello a Caponapoli. Pioviccicava; era una pioggerella diaccia e sottile che penetrava le ossa, una di quelle tristezze lagrimose con cui il cielo diventato grigio principia a piangere l'estate che se ne va. La scala era deserta e muta; un rivoletto veniva giù dall'alto, per i gradini sconnessi, immollando qua e là i rifiuti dei pianterreni scuri, dove, nel silenzio, una madre lenta vestiva il suo marmocchio sotto la porta, o un torniere canticchiava sommessamente, giuocando, col piè, di beccheggio sulla mobile tavovetta del tornio. Più in là il carbonaio addizionava sull'ardesia con un pezzetto di gesso; più in là ancora, dalla stalla di un vaccaio, il forte odor delle bestie arrivava a buffi caldi e stomachevoli, e, nella penombra della stalla, qualche cosa d'immane s'agitava e muggiva. Con le mani in saccoccia, il sigaro inumidito tra le labbra, soffrendo orribilmente a cagione d'uno stivalino troppo stretto, io salivo quel calvario dei miei diciott' anni e pigliavo per l'anfiteatro anatomico, col buon volere che avrebbe mosso un condannato a far la via del patibolo.

In quel giorno pari, come gli studenti chiamavano il martedì, il giovedì ed il sabato, si faceva lezione all'anfiteatro secondario. Quello primario, nel quale il simpatico professor Antonelli parlava, senza stancarsi, per due ore di seguito, quello le cui bianche mura rabbrividivano agli errori grammaticali del professor Favaloro, era aperto nei giorni dispari. L'altro, la « succursale », era meglio un deposito che un luogo di lezioni. Non so bene se ancora esista quell'indegna cantina della morte, dove i cadaveri degli Incurabili si sciorinavano in tutta la mise ria delle loro carni.

Immaginate un pianterreno scuro e lubrico, con a destra una porticella quasi sempre chiusa, con a sinistra il muro d'un colore equivoco ed il principio d'una scaletta che si sprofonda nel buio. Nell'inverno, i bidelli dell'anfiteatro si scaldano le mani attorno ad un braciere: la fiammata mette il rosso sulle facce di quegli umani beccai, e crepita la legna mentre osceni discorsi s'alternano. I morti arrivati di fresco dormono in quella stanzetta a man destra, nudi, stesi supini, in una sacrilega confusione di sesso.

Per la scaletta, si scende a un sotterraneo diviso in parecchie celle, delle quali le più non sono che le camere numerate dell'orribile albergo. Schiudete una porta: vedrete bidelli intorno ad un bianco corpo immoto, vedrete luccicare la lama d'un rasoio menata brutalmente in capo ad un morto, a cui si fa la prima toeletta della tosatura. Mettete l'occhio all'inferriata d'un finestrino; ecco là, sulla panca bruttata di sangue, un cadavere giovanile, con le braccia penzoloni, la testa rasa, rovesciata. Due grandi occhi senza sguardo si sgranano, levati al soffitto, come perduti nella vitrea contemplazione della eternità. Andate avanti: ecco, vi trovate in una sala vasta e silenziosa, deserta. Intorno intorno, stalli di legno rossiccio; nel mezzo, una panca di marmo annerito e logoro; alle pareti, ritratti ingialliti di antichi medici, che, pure, se splendono, nella storia, del lume della loro fama, or quì soggiacciono alla inesorabilità delle ombre, di cui è tutta piena la stanza. Malamente un finestrone, dalla vetrata opaca e polverosa, tenta di avventurare, in questa camera abbandonata, una luce fredda ed incerta. Se avete coraggio, spingete ancora un usciolino in fondo: questa che segue è la bottega delle ossa; gli studenti vi possono comperare un paio di stinchi, un lucido cranio, una mandibola, una rotella, l'umano bambù d'una spina dorsale...

Non so come, non so perchè io scesi, in quella mattina, assalito da un indefinibile presentimento, la scala del deposito. Entrai, di mala voglia, nella sala in cui il

professore anatomizzava, e mi posi in mezzo ai compagni miei, che guardavano, con attenzione grande, il cadavere d'un vecchio. Poco prima seppi, uno di loro s'era svenuto. Era un novizio, un abruzzese, gentile e non forte. Ma come il professore aveva conciato quel vecchio morto!... Perchè delle parecchie e diverse regioni della testa a tutte le intelligenze studentesche, fosse svelata pittoricamente la cosmografia, egli aveva, pennelleggiando, segnato, su quell'orribile capo raso, quattro o cinque linee di demarcazione; ognuno di color diverso. Ad ogni momento, dalla panca di marmo, la testa pitturata si levava, aiutata dalla mano del professore e ci guardava fisamente, con la bocca schiusa, gli occhi bianchi. Qualche studente rideva piano; in verità, lo spettacolo era tristamente comico. Poveri morti agli Incurabili, che sorte v'aspetta!

Al meglio della lezione, uscii dalla sala. Non ne potevo più; mi si rivoltava lo stomaco. Senza guardarmi attorno, senza salutare nessuno, infilai il corridoio e feci per ascendere, in fretta e furia, la scaletta. In cima un bidello si preparava a discendere, con in capo una tinozza di membra umane. I gradini della scaletta, su per i quali erano passate centinaia di scarpe goccianti, parevano insaponati. Il bidello scivolò, la tinozza — Dio mio! — la tinozza rovesciata sparse per la scala il suo contenuto, e, in un attimo, tre o quattro teste mozze, inseguite da gambe sanguinanti, saltarono per la scala fino a' miei piedi! Di sopra il bidello urlava e sacramentava, raggomitolato in un angolo, afferrandosi una gamba lussata...

Quell'inserviente, dalla faccia butterata e cinica, dall'aria insolente, dalla voce sempre rauca, com'egli era sempre oscenamente avvinazzato, si chiamava Ferdinando. Per la faccia sua, cincischiata a quel modo, i compagni lo chiamavano, napoletanamente, *Setaccio*. Io devo la mia salvazione a *Setaccio*, perchè, da quel giorno la cantina dei cadaveri non mi vide più e nemmanco l'Università, dove compivo il terzo anno di medicina.

C'era allora, al *Corriere del Mattino* Martin Cafiero e

curava la famosa «*parte letteraria*» Federico Verdinois. Raffaele Perrelli, carissimo giovane, sedeva sulle cose della seconda pagina. Nel *Corriere* principiai a scrivere alcune novelle di genere tedesco, che, se puzzavano di birra, non grondavano, però, dell'onor dei mariti e del sangue degli amanti. Quelle novelle piacquero, e l'aver creduto, tanto il Cafiero quanto il Verdinois, che io le copiassi da qualche libro tedesco, mi decise, anzi mi costrinse a scriverne molte altre. Dopo tre o quattro mesi, eccomi diventato ordinario collaboratore al *Corriere*, insieme con Roberto Bracco e Peppino Mezzanotte. In quel tempo tutti e tre scrivemmo novelle, ci volevamo un gran bene e ci stimavamo assai. Ora Roberto, passato, come me, per ogni vicenda della instabilità giornalistica, ha smesso la novella per darsi, col suo fine spirito, all'articolo brillante, alla saporita corrispondenza, e, in ultimo, alla persecuzione degli spiriti. Il Mezzanotte, benedetto sia dove si trova, ha finito per ammogliarsi a Napoli e ripartire per Chieti, dopo essere stato svaligiato d'un centinaio di lire a Torre Annunziata, sulla via maestra. Noi lo chiamavamo *Pascale passaguaie*. Come vorrei che fosse felice! Io, poi, scrivo ancora, qualche novellina. Come vedete, le cose, in gran parte, son mutate, dal tempo allegro in cui erevamo insieme al *Corriere*. Ognuno di noi sa, però, che quel tale bene che ci volevamo non s'è fatto più piccolo, per tempo che sia passato, o per la lontananza o per la via che ognuno di noi ha voluto pigliare.

Dal *Corriere* passai al *Pro Patria* e da questo alla *Gazzetta*. Càpito, infine, al *Pungolo*, fra ottimi amici, con un direttore che è la più franca e onesta e cordiale persona ch'abbia conosciuta. Sono sei anni, oramai, che vivo nel giornalismo napolitano; ma ne ho sempre ignorato il vocabolario politico. Nel giornalismo io sono non uno scrittore, ma uno scrivano. La mia fissazione è questa, che Napoli è una città disgraziata, in mano di gente senza ingegno e senza cuore e senza iniziativa. Tutto procede

irregolarmente, abbandonato ai peggiori. Qualche giornale scorna pubblicamente gli amministratori e costoro, tacendo, confessano. Ma il giornale, disgraziatamente, non è mai la verità!

In quanto a quello che io scrivo «*per me*», voi potete trovarlo ne' miei libri. L'«*io*» ho cercato di sempre accamparvelo: esso vibra per nevrotica necessità in tutte le cose mie, e, per quanto io m'adoperí a tenerlo a bada, quello riesce in mezzo, come si dice, pel sotto della cuffia. Per un certo mio innato vizio di spiritualità, è accaduto, qualche volta, che la critica materialista m'abbia smembrato, ed i molti pezzi della mia forma sentimentale abbia appeso, palpitanti, alla sua beccheria forestiera. Io non m'irrito, nè m'addoloro. Non era *Setaccio* nato per fare il bidello d'anfiteatro? Ogni critico sceglie le sue vittime; ognuna di coteste guardie di finanza dell'arte esige un dazio alla barriera. Si può perfino sopportarla questa vecchia signora petulante e zitellona. Ma, quando si parla di arte e di gioventù, io non so non amare i giovani che danno del loro cuore e della lor mente, coloro che hanno per innamorata l'arte e per grammatica una serenata!...»

INDICE

I. Il poeta fanciullo . . . . . *pag.* 1
II. Il Di Giacomo e il settecento. . . . . » 22
III. La Musa Popolare e l'unità dell'opera digiacomiana . . . . . » 42
IV. Lo sviluppo poetico. . . . . » 54
V. Dalla Canzone al Dramma . . . . . » 93
VI. La Poesia dell'Amore . . . . . » 138
VII. Il Di Giacomo e la storia della poesia contemporanea . . . . . » 180
Appendice bibliografica . . . . . » 209

7451 - 103

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
1010684425

JUL 7 1941